

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 422 سبتمبر 2005



العامية.. «لغة» غير جامعة
عبدالله خلف

الترجمة الأدبية.. والعلمية
د. محمد أحمد طجو

التطور الأدبي وأفق الانتظار
د. عبدالقادر عبو

كتابة حرة في «تاء مربوطة»
عبد الإله صحافي

«ضجيج» النفس الشاعرة
د. جودة أمين

كويلهو يطل على «أوسطنا» من «الجبل الخامس»
أحمد الشريف

شهادة من كويتزي بحق العرب
مصطفى عبادة

عبدالله سنان كما عرفته
محيي الدين خريف

سترند برج.. مسرحي حياته عبارة عن مسرحية
شاهر حسن عبيد

بتر بروك.. في «المساحة الفارغة»
د. علاء عبدالهادي

البيان

العدد 422 سبتمبر 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(422) September - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

حديث البيان

العامية لغة غير جامعة

بقلم: عبدالله خلف

العامية لهجات الشعوب في أوطانها، وهي لغة التخاطب بين أفراد الأسرة والشارع والمصالح المعيشية، وهي محصورة في نطاقات إقليمية وأخذت لها أبعاداً مع أجهزة الإعلام والسينما والمسرح..

أما الفصحى فهي لغة العلوم والثقافة، ولغة الموروث الديني، ولا يستساغ التحدث في الفقه والخطاب الديني إلا بالفصحى، فهي اللغة الجامعة والموحدة للأمة العربية، وللغة العربية شخصيتها مهابة ذات قوة ومنعة، وبينما نجد العامية هي لغة إقليمية بينما اللغة العربية لغة كل الشعوب، فقارئ الأخبار الذي يخاطب مستمعيه باللغة الفصحى في أقصى الشرق والغرب من بلاد العرب نجده مألوفا لدى الجميع، وإن استخدم العامية فإن نطاق سامعيه سينحصر إلى حدود الإقليمية فقط..

اتسعت رقعة العامية بتشجيع الإعلام العربي أخيراً حتى شملت المجال الفقهي، وظهر محدثون على منابر المساجد الكبرى يشرحون أمور الفقه وتفسير القرآن بعامياتهم إلى درجة أنهم يستشهدون بآيات قرآنية في لهجاتهم التي تعجز عن نطق الكثير من الحروف العربية مخارجها، فتتعطل المعاني أو تنقلب إلى معاني أخرى بعيدة قد تصل إلى حد الاستنكار والعبث بجلال القرآن الكريم.. ابتدع التفسير العامي شيخ جليل عالم في اللغة وبلاغتها ولكنه كان عاجزاً عن نطق الكثير من الحروف فيخرجها بخلاف مخارجها حتى أثناء استشهاده بالقراءة القرآنية، فلا يلفظ الحروف التالية: ث، ذ، ظ، ق، ولا الجيم، وفي مواضع أخرى يقلب صوت حرف الصاد وحرف الضاد إلى صوت الدال.. نعم إن تفسيره القرآني قد لاقى متابعة من العامة ومن الذين يجهلون اللغة العربية ولا يعبؤون بالمعاني المتباعدة عن أصولها.

فإذا نطق الشيخ لبس، بدل لبث يوما أو بعض يوم، يتبادر إلى الآخرين من متابعيه أنه يقصد اللبس وهو الارتداء بينما الآية الكريمة هي ولبث أي مكث، وإن قرأ الشيخ (لكل امرئ منهم ما اكتسب من الإثم)، فإنه ينطق الثاء سيناً في ثلاثة معان من هذا اللفظ في عاميته - أولاً: الاسم

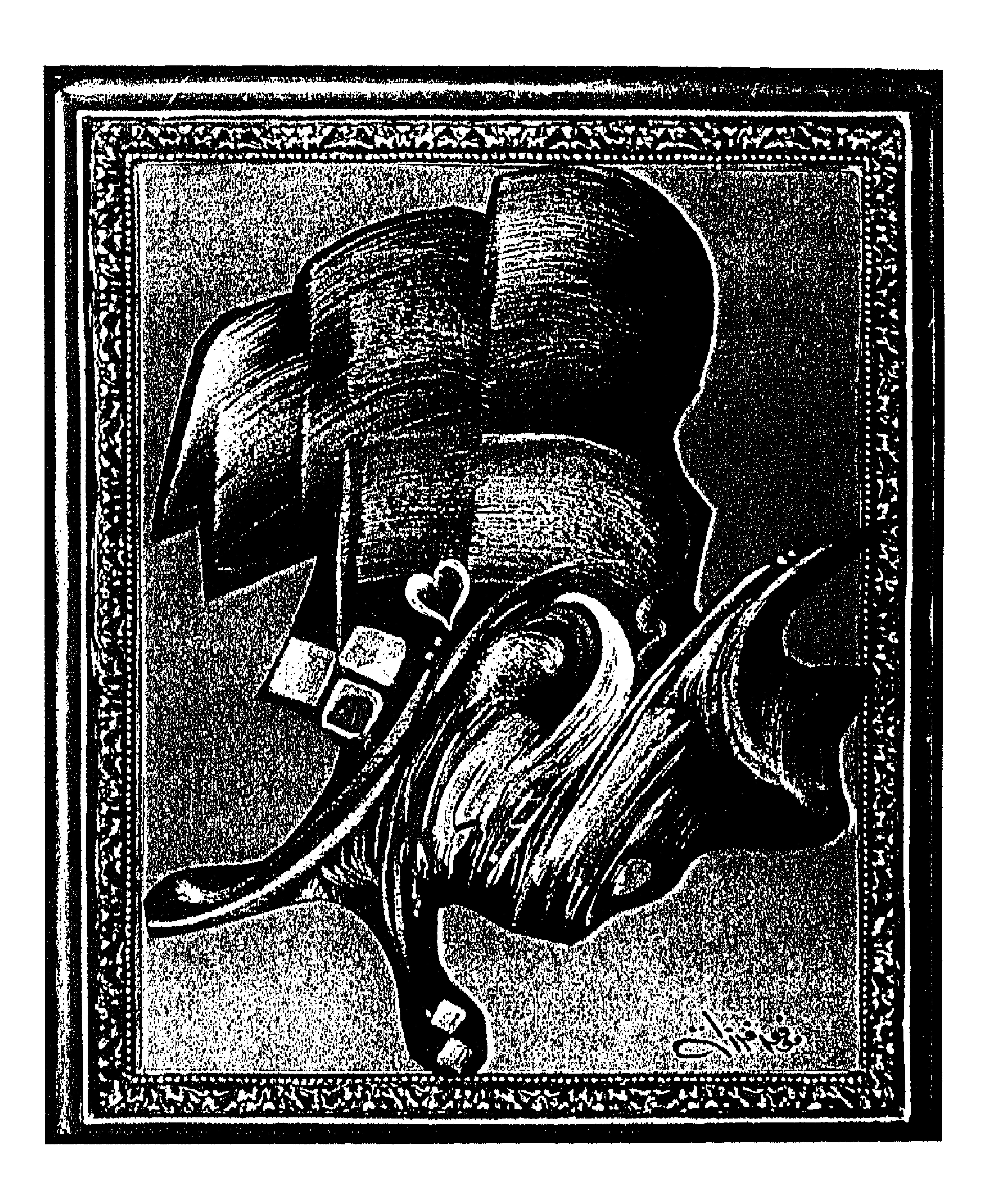
الذي يعرف به الإنسان وغيره، ثانياً: هو القِسْم وهو جزء الشيء، وثالثاً: الإثم - كلها بلفظ واحد عنده، بلهجته العامية في مجال لا يصح فيه إلا التعبير بالفصحى.

هذا ما يعاني منه طلبتنا في جميع المراحل التعليمية والجامعية من التواء ألسنة بعض المدرسين ومن تغلغل الحروف المنطوقة بالعامية وبأصوات أعجمية ليست من اللغة العربية إلى الأبواب المشرعة في الإعلام والتي تفتح لكل خطاب عامي حتى ضيقت الخناق على الفصحى، نحن لا نستطيع أن نغفل «العامية»، ولا نهمل ما تحتويه من آداب وثقافة، ولكننا لا نجعلها تطغى على الفصحى لإزالتها أو ركونها في المحافل الثقافية.

إن الفصحى هي خطاب لكل العرب، أما العامية فهي خطاب لأفق إقليمي ضيق، ثم إن الفصحى هي أبقى وأعمّ.. حتى بالنسبة إلى الغناء فالفصحى ليس لها أمد زمني محدود.. فهذه الأغاني الفصحى الخالدة التي سجلت بأصوات أشهر المغنين مازالت مقبولة للسماع في أي وقت، أما معظم العاميات فهي في نطاق إقليمي وهي موسمية غير قادرة على البقاء مدة طويلة.

إن اللهجة هي تكوين من أصول عربية فصحى، يدخلها التطور وتقترب للفصحى مع انتشار التعليم، فالعامية قبل نصف قرن غريبة عن عامية اليوم، ولكنها عاجزة عن مخاطبة الأمة العربية في كل مكان وعاجزة عن بناء حضارة ثقافية.. إن العربية هي لغة حضارة عتيدة وهي لسان الموروث الديني ولا يمكن للعامية أن تحل محلها رغم ما تسعى إليه بعض أجهزة الإعلام في فتح المجال لشيوخ وأساتذة يشرحون الفقه وتفسير القرآن الكريم بالعامية.. وقد يفيدون أقلية إقليمية ولكن لا يرقى ذلك إلى الخطاب العربي العام.. والحديث عن الفقه والموروث الديني بالفصحى فيه قوة ورقي وقبول حسن للتحدث عن القرآن الكريم وكذلك الاستعانة بشروح الشعر العربي الجاهلي القديم وما فيه من مفردات تعين الباحثين والدارسين لمعرفة لغة القرآن الكريم.

نقف أخيراً أمام المؤسسات الثقافية الرسمية التي استهدفت في شروط تأسيسها أن تعمل على رفعة ورقي اللغة العربية، ولا تقدم عليها فنون الأدب الشعبي بل تضع اللغة في المرتبة الأولى، حيث هي وسيلة نشر العلم والمخاطبة العربية الشاملة، ولا مانع بعد ذلك من الإصغاء إلى الإبداع الشعبي في مختلف فنونه..



دراسات

الترجمة الأدبية والترجمة العلمية

بقلم: د. محمد أحمد طجو
(المملكة العربية السعودية)

المترجم مدعو لأن يكون وفياً وأميناً للنص الأصلي.
المعاجم قد تشكل عقبة في تفسير المعاني الأجنبية إلى العربية.

تتناول هذه الدراسة الترجمة تعريفاً ونظريات فتصحح بعض المفاهيم الخاطئة، وتركز على الترجمة العلمية أو المتخصصة فتعرض لأهم الصعوبات التي يعاني منها المترجم وذلك اعتماداً على خبرة صاحبها وعلى بعض الدراسات الحديثة.

ما الترجمة؟ يمكن في الواقع تقسيم الترجمة إلى قسمين رئيسين، الترجمة التحريرية والترجمة الشفهية. وتعرف الترجمة الشفهية بعدة أنواع هي: الترجمة الفورية، والترجمة التتبعية، والترجمة الثنائية. أما الترجمة التحريرية فيقصد بها ترجمة النصوص المكتوبة بأنواعها، وتتنوع الصعوبات فيها بتنوع النصوص المترجمة فهي تنقسم أيضاً إلى قسمين رئيسين: الترجمة الأدبية والترجمة العلمية أو المتخصصة. وتعرف الترجمة التحريرية بأنواع كثيرة أهمها الترجمة الحرفية، والترجمة الحرة أو بتصرف، والترجمة التفسيرية، والترجمة الدلالية، والترجمة التواصلية.

إن ما دعانا إلى هذا التوضيح الموجز لأهم أنواع الترجمة وطرقها هو ما لاحظناه لدى كثير من الطلاب والدارسين الذين يخلطون بين نظريات الترجمة وطرقها، والذين

يطلقون على الترجمة الحرفية أو الحرة أو الدلالية أو التواصلية مصطلح نظريات الترجمة، وهذا خطأ واضح، فعندما نترجم نصاً ما كلمة كلمة فإننا نستخدم الترجمة الحرفية، وعندما ننقل المعنى ونراعي الدلالات المعجمية والبنى النحوية فإننا نستخدم الترجمة الدلالية، وعندما نقوم بتحقيق المطابقة في التأثير على القارئ فإننا نستخدم الترجمة التواصلية، فهذه يطلق عليها أنواع أو طرق الترجمة ولا مجال للنظرية هنا.

لقد مرت نظرية الترجمة منذ نشأتها إلى يومنا هذا بثلاث مراحل: المرحلة ما قبل اللسانية التي دامت حتى مطلع القرن العشرين، والتي تميزت بمقاربة فقهلغوية وفلسفية كان يقوم بها مترجمون يرمون من ورائها إلى تعميق معرفتهم بعملهم والتبحر فيه، والمرحلة اللسانية التي دامت حتى الستينيات، والتي تميزت بتحليل الظاهرة الترجمية تحليلاً علمياً وبتمحيص وقائعها على مستوى اللسان، والمرحلة ما بعد اللسانية التي ابتدأت منذ سبعينيات القرن العشرين، والتي تميزت بمحاولة التركيب بين المقاربتين السابقتين وبنظرية التواصل والنصية. وقد كانت المرحلة الأخيرة رد منظري الترجمة وممارسيها (أمثال نايدا Nida، وسيليسكوفيتش Seleskovitch، ولادميرال Ladmiral) على أطروحة اللسانيين (أمثال فيدروف Fedrov، وفيني وداربلنيه Vinay et Darbelnet، ومونان Mounin، وكاتفورد Catford) التي تعتبر الترجمة ظاهرة لسانية، وعلى أطروحة التجريبيين (من أمثال كاري Cary، وشتاينر Steiner، وميشونيك Meschonnic).

ويمكن القول إننا نقترب في الوقت الحالي من نظرية فريدة وكلية في الترجمة، وإن هذه الظاهرة المعقدة والمركبة تدفع ببعض الباحثين إلى أن يفضلوا في دراساتهم العناصر اللسانية، ويدفع بالبعض الآخر إلى تفضيل المحتويات المعرفية، ويدفع بسواهم إلى تفضيل المظاهر الإيناسية، ويدفع بغير هؤلاء وأولئك إلى تفضيل الفروق والتلوينات الأدبية، وهلمّ جرا. وقد تمخض عن ذلك عدة مناهج في الترجمة لخصها لنا كل من نيوبرت وشريف Albert Neubert & Greory M. Shreve في كتابهما المعنون «الترجمة وعلوم النص»، وهذه المناهج هي: النقدي، والعملي، واللغوي، ومنهج لغويات النص، والثقافي الاجتماعي، والحاسوبي، واللغوي النفسي. وقد درس المؤلفان هذه المناهج دراسة نقدية، وخلصا إلى القول: «يمكن لكل منهج من هذه المناهج أن يساهم في بناء نظرية أكثر طموحاً وأكثر ملاءمة وتكاملاً حول الترجمة من دون أن يتخلى عن وجهة نظره الخاصة». ومع ذلك، إننا نرى الآن أن معظم منظري الترجمة الذين ينتمون إلى آفاق مختلفة، ويتباينون في ما يستعملون من مصطلحات، وما يضعون من تصنيفات، يتفقون في

الجوهر، على اعتبار الترجمة ظاهرة واحدة وفريدة، وإن تعددت وجوهها، فهي في نظرهم، نظرية:

أ ـ تتلخص في تحوير جوهر النص الذي يشتمل على عناصر دلالية وأسلوبية.

ب ـ تتم على مستوى العبارة المحققة.

ت ـ تهدف إلى التواصل.

ث ـ يتحقق فيها الفهم بواسطة التأويل.

وليس غريباً أن يكون الباحثون الذين احتاروا في أمر هذه الظاهرة وتعقدها، هم البادئون إلى تفكيكها، وليس غريباً أيضاً، أن يحاول المختصون في علوم أخرى، كاللسانيات والإيناسة بصفة عامة، تحليل بعض جوانب هذه الظاهرة. إلا أن علم الترجمة traductologie صار يحدد موضوعه، وينشئ مناهجه الخاصة به، مرتقياً، بالتدريج، إلى مرتبة تخصص علمي قائم بذاته.

وسوف نحاول في السطور التالية أن نعرض لأهم النظريات في الترجمة، لا سيما النظرية اللغوية والنظرية التفسيرية.

يعتبر كل من فيدروف وفيني وداربلنيه ومونان وكاتفورد كما ذكرنا من أوائل من دافع عن النظرية اللغوية في الترجمة التي تفترض أن النص الذي يترجم يتكون من الكلمات، وأن هذه الكلمات هي المادة الموضوعية الوحيدة التي تتوفر بين يدي المترجم الذي يقوم عمله على ترجمة هذه الكلمات، ويركز انتباهه على اللغة بمعناها السوسوري (نسبة إلى سوسور Saussure).

يرى فيدروف أن عملية الترجمة عملية لغوية في المقام الأول، وأن كل نظرية في الترجمة يجب أن تدرج في عداد المواد اللسانية. ويطالب فيني وداربلنيه بإدراج الترجمة في إطار اللسانيات، ويقترحان سبع طرق للترجمة وهي الاقتراض أو الدخيل، والنسخ، والترجمة الحرفية، والتحوير، والتكييف، والتعادل، والملاءمة أو التصرف، ويميزان تمييزاً واضحاً بين الفرنسية والإنجليزية. والواقع أن الأسلوبية المقارنة التي يقترحانها هي مادة تلي الترجمة ولاتسبقها، ولايمكن بالتالي أن تكون طريقة لها.

ويقرر مونان في القسم الأول من كتابه «المسائل النظرية في الترجمة» Les problèmes théoriques de la traduction أن «الترجمة احتكاك بين اللغات ولكنها حالة قصوى من الاحتكاك يقاوم فيها المتكلم ثنائي اللغة كل انحراف عن المعيار اللغوي، وكل تداخل بين اللغتين اللتين يتناوبهما»، ويقترح أن «تدرس اللسانيات المعاصرة مسائل الترجمة بدلاً من أن تبقى الترجمة وسيلة إيضاح لبعض المسائل اللسانية». ويجيب مونان في الفصل الثاني عن السؤال التالي: هل الدراسة العلمية لعملية الترجمة جزء من اللسانيات؟ وتبدأ إجابته بعرض الخلاف بين المترجمين الذين يقولون إن الترجمة فن لا ينحصر داخل حدود

اللسانيات، وبين اللسانيين الذين يدعون إلى اعتبار عملية الترجمة عملية لسانية في المقام الأول، ويتخذ موقفاً توفيقياً بين الطرفين فيقر بأن الترجمة «فن كالطب، ولكنها فن مبني على علم» هو علم اللسانيات.

وأما كاتفورد فإنه يضع الترجمة في كتابه نظرية لغوية في الترجمة في إطارها الصحيح، وذلك على مستويين: مستوى اللغة الصرف، ومستوى التعبير الكلامي. فهو يهتم على المستوى اللغوي الصرف بجميع مكونات النص، من صوت وحرف وكلمة وعبارة، إلا أنه يتجاوز ذلك إلى مستوى المعنى الذي تهدف إليه العبارة، وقد توصل إلى نتيجة في غاية الأهمية، تضع الترجمة بين حدين رئيسين: الحد الأصغر، وهو السمة، والحد الأكبر وهو المعنى، يؤطرهما مفهوما التكافؤ والتناظر اللذان بدونهما لا تبلغ عملية الترجمة درجة الكمال، إلا أن هذه العملية ليست نقلاً على المستويات المفرداتية والمعجمية بقدر ما هي «استبدال» لنص كتب في لغة معينة بنص آخر كتب في لغة أخرى. يقول كاتفورد: «إنه من الضروري لنظرية الترجمة أن تستند إلى نظرية في المعنى. ومن دون نظرية كهذه تظل عدة مظاهر محددة وهامة في عملية الترجمة غير قابلة للمناقشة».

ومن الذين أكدوا على أهمية نقل المعنى وضرورة إعطائه الأولوية على سائر العناصر الأخرى «نايدا» الذي ساهم في تطوير نظرية المعادل الديناميكي، حيث يرى أن طبيعة الترجمة تقوم على إعادة إنتاج الرسالة بأقرب معادل لها في لغة الهدف وذلك في ما يتعلق بالمعنى والأسلوب، ويعني بذلك أن يسعى المترجم إلى إيجاد معادل للنص الأصلي وليس إلى إيجاد نص مطابق له، ذلك لأن اللغات تختلف في وسائل تعبيرها، ولايمكن أن تتطابق تطابقاً كاملاً.

ويعتبر بيتر نيومارك Peter New-mark أيضاً من أنصار النظرية اللغوية بدفاعه عنها دفاعاً قوياً في كتابه المعنون «كتاب في الترجمة» A Textbook of Translation، وقوله: «نترجم الكلمات لأن ليس هناك شيء آخر نترجمه، لا يوجد على الصفحات سوى الكلمات، فقط لاغير».

ويرى نيومارك أن اهتمام نظرية الترجمة ينصب بشكل رئيس على طرائق الترجمة التي تناسب أكبر عدد ممكن من أنواع نصوص الترجمة أو فئاتها، وأنها تقدم لنا إطار عمل من المبادئ والقواعد المحددة والتلميحات لترجمة النصوص ولنقد الترجمات، أي أنها تقدم لنا خلفية لحل المشكلات المتعلقة بالترجمة. وتبين لنا النظرية أساليب الترجمة الممكنة وتقدم الحجج المؤيدة أو المعارضة لاستخدام ترجمة بدلاً من أخرى في سياق معين. ويضيف أن نظرية الترجمة تعنى بالخيارات والقرارات، وليس بآليات أي من

اللغتين، وتحاول تقديم أفكار مفيدة حول العلاقة بين الفكرة والمعنى واللغة، وحول المظاهر أو الجوانب العالمية والثقافية والفردية للغة والسلوك، أي فهم الثقافات، وحول تفسير النصوص التي يمكننا توضيحها بل وحتى استكمالها أو الإضافة إليها عن طريق الترجمة. وهكذا نجد أن نظرية الترجمة تغطي مجالاً واسعاً وتحاول دائماً أن تثبت فائدتها، وأن تعين المترجم بتحفيزه على الكتابة بشكل أفضل وعلى اقتراح النقاط المتفق عليها حول مشكلات الترجمة العامة، «فالافتراضات والأفكار حول الترجمة لاتنبع عادة إلا من الممارسة، كما يجب ألا تطرح هذه المقترحات والأفكار دون أمثلة من نصوص أصلية مع ترجماتها».

ويقترح نيومارك عدداً من المعايير والأولويات لتحليل النص مثل الغرض من النص أو نواياه، ونوايا المترجم، والقارئ وجو النص، ونوعية كتابة النص وسلطته، ويذكر (ص 48–49) المعايير التي يطبقها منظر الترجمة على ترجمة كل نوع من أنواع النصوص، ثم يقترح (ص 50) طريقتين للترجمة تناسبان أي نص، وهما «الترجمة الاتصالية، حيث يحاول المترجم أن يعطي لقراء اللغة الهدف نفس التأثير الذي يعطيه الأصل لقراء اللغة المصدر، والترجمة الدلالية، حيث يحاول المترجم في حدود القيود النحوية والدلالية للغة الهدف أن يعيد تقديم المعنى السياقي الدقيق للمؤلف»، ويعقد بينهما مقارنة مطولة.

ويبدو أن عدم دقة المصطلحات ووضوحها عند نيومارك، وبخاصة عند محاولة التمييز بين الترجمة الدلالية والترجمة التواصلية جعلنا نصاب بالحيرة وصعوبة ما يقصده على وجه الدقة، وأن أبرز ما يميز الترجمة التواصلية عن الترجمة الدلالية هو مبدأ «التأثير المعادل»، موافقاً في ذلك كولر Koller الذي سبقه في تبني هذا المبدأ. يرى نيومارك أن الترجمة التواصلية تحدث في قرائها أثراً يعادل الأثر الذي يحدثه النص الأصلي في قرائه، وذلك من خلال ملاحظة السياق الذي يدور عليه المعنى الأصلي، بينما تهدف الترجمة الدلالية إلى نقل البنى والدلالات المعجمية للألفاظ من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف وهو ما تقوم به المعاجم على اختلاف أنواعها. ولتبسيط الفرق بين الترجمتين يقدم نيومارك مثالاً بترجمة عبارة كتبت باللغة الألمانية Hund Bissiger أو باللغة الفرنسية (Chien méchant، فعندما نقول «احترس من الكلب» Beaware of dog فإننا نقدم ترجمة تواصلية، بينما إذا ترجمنا العبارة نفسها ـ «كلب يعض» Dog that bites أو ـ «كلب متوحش» Savage dog فإننا نترجم أو نعبر دلالياً. وعلى الرغم من أن الترجمة الدلالية تعطي «معلومات أفضل ولكنها أقل فعالية وتأثيرا» من الترجمة التواصلية، فالترجمة الأولى للعبارة «أسلس أسلوباً وأكثر بساطة ووضوحاً»

بالنسبة إلى القارئ أو السامع من الترجمة الدلالية (ص 83). وبشكل عام، يعتقد نيومارك أن أغلب النصوص تتطلب ترجمة تواصلية، لا دلالية، فمعظم الكتابات غير «الأدبية» والصحافة والمقالات والكتب الإعلامية والكتب الدراسية والتقارير والكتابة العلمية والتقنية والمراسلات غير الشخصية والدعاية السياسية والتجارية والإعلانات العامة والكتابات المقننة والقصص الجماهيرية، كل هذه تشكل حسب اعتقاده مادة نموذجية للترجمة التواصلية، بينما تتطلب الكتابات الإبداعية التي تكون لغة الكاتب أو المتكلم فيها أهم من محتوى كلامه - سواء كانت فلسفية أو دينية أو سياسية أو علمية أو فنية أو أدبية - ترجمة دلالية تكون قريبة ما أمكن إلى أبنية الأصل المعجمية والنحوية (ص92).

الترجمة فن لكنها فن يقوم على العلم. ويرى البعض أن هذا العلم هو علم اللغة أو اللسانيات، وأن من أوضح تطبيقات اللسانيات الحاسوبية محاولة تطوير أداة لترجمة آلية، وأننا نعيش الآن بداية ثورة ستغير العالم: ستقربنا تكنولوجيا الترجمة الآلية بصورة كبيرة من إيجاد نظام اتصالات عالمي، مع المحافظة في الوقت نفسه على ثراء التنوع اللغوي والثقافي وثرائه. وتتمثل أداة هذا التحول في نظام الترجمة الآلي التزامني Système de Traduction Automatique Synchrone (STAS).

ومن النظريات المهمة في الترجمة النظرية التفسيرية التي تدرس في المدرسة العليا للترجمة الفورية والتحريرية. ESITتعتبر النظرية التفسيرية الترجمة حلقة من سلسلة التواصل التي تقيم علاقة بين مؤلف النص الأصل من جهة وقارئ النص المترجم من جهة أخرى. تقول ماريان لوديرير Marianne Lederer: «تتصف الترجمة التفسيرية بثلاث مراحل ترد ضمن تسلسل اتفاقي تقريباً، وغالباً ما تكون متداخلة وغير متتابعة، ولكننا نستطيع تقديمها بشكل منفصل لتسهيل العرض: فهم المعنى - تعريته من ألفاظه الأصلية - إعادة التعبير». إن المرحلة المتوسطة ضرورية لتجنب المنامطة (الترجمة اللغوية) والمحاكاة (الترجمة الحرفية). ومن الأمثلة التي تسوقها لوديرير عن منامطة الكلمات والجمل كلمة liberatedفي المثال Behind every liberated woman، there is another woman who has to do the dirty work for her، حيث يؤدي عدم تعرية المعنى من ألفاظه الأصلية إلى مشكلة في التعبير، والجملة She always knows where his shirts areالتي يؤدي فيها عدم تعرية المعنى من ألفاظه الأصلية أيضاً إلى الترجمة الحرفية. وترى لوديرير أن مسألة تعرية المعنى من ألفاظه الأصلية مسألة منهجية، وأن الذين لا يدركون ضرورتها تصبح مهمتهم صعبة: «إما أنهم يكتبون ترجمتهم من دون أن تفارق أعينهم النص الأصل، وإما أنهم لا يصيغون

جملتهم صياغة ذهنية قبل أن يسجلوها على الورق، وتكون النتيجة أكثر رعونة إذا عبروا عن فكرة متحررة كلياً من غطائها اللفظي». وتوضح لوديرير هذه النقطة بالجملة (He starts screaming he didn't marry a woman who would ignore her house and children التي أدت إلى عدد كبير من الأخطاء، وكان ينبغي من أجل التعبير عنها أن يتم فهمها بعيداً عن البنية اللغوية كما في الترجمة التالية: Il pousse les hauts cris en disant que sa femme abandonne ses enfants et son foyer et qu'il ne s'est pas marié pour ça. إن المترجم يفسر كلمات النص الأصلي من أجل فهم معناه، ثم يعيد صياغته لينتج نصاً ثانياً، يكون تاثيره على القارئ الجديد هو نفس تأثير النص الأول على قرائه. فإذا كان هدف الترجمة، حسب النظرية اللغوية هو القول، فإنه حسب النظرية التفسيرية، معنى القول: «إن المعنى، بسيطاً كان أم معقداً، هو الغاية التي تسعى اللغة إلى بلوغها، وهو العنصر الرئيس للعلاقات بين البشر، وهو أيضاً الهدف الذي ترمي إليه الترجمة».

زد على ذلك أن النظرية اللغوية تعتبر أن النص وحدة مغلقة ذات بعد واحد. يتألف النص من مجموعة من الكلمات المتتالية التي تعطي التراكيب التي تؤدي بدورها إلى الجمل. فالنص عبارة عن سلسلة من الجمل. وبالمقابل، يؤخذ النص في النظرية التفسيرية بديناميكيته، أي باعتباره وحدة مفتوحة ذات أبعاد ثلاثة: البعد الأفقي (البعد الأول) الذي تمنحه إياه النظرية اللغوية، والبعد العمودي (البعد الثاني) المتمثل في ارتباط الأفكار والحجج التي يعرضها، والبعد العرضي (البعد الثالث) المتمثل في علاقة النص بنصوص أخرى وفي انتمائه إلى نوع معين. وهكذا نجد أن موقف النظرية اللغوية من النص موقف وضعي، فهي تتخذه حقلاً لبحثها وتعتبره وحدة مغلقة بعيدة عن عين المراقب ومستقلة استقلالاً كلياً عنه، بعكس النظرية التفسيرية التي تتطلب مشاركة المراقب القارئ في النص وذلك عن طريق تفسيره لما وراء القول وتكيفه مع النص، إذ لا وجود للنص المكتوب من دون تدخل هذا القارئ المراقب الذي يستطيع إظهار المعنى من خلال التفسير، ولاوجود للنص الذي سيكتبه إن لم يأخذ بعين الاعتبار القارئ الذي يتوجه إليه بدوره، أي في بعده التواصلي. فالترجمة لا تتطلع إلى تحقيق المطابقة في التركيب بين الأصل وترجمته، وإنما «إلى تحقيق المطابقة في التأثير على القارئ. ومن أجل الحصول على هذه المطابقة «لا بد من تكيف ثقافي في الترجمة يسد الفوارق في رؤية العالم بين مجموعة قراء النص الأصل وجمهور الترجمة الجديد».

سبق أن قلنا إن الصعوبات في الترجمة تتنوع بتنوع النصوص المترجمة، وإن النصوص تنقسم إلى قسمين: النصوص الأدبية،

والنصوص العلمية أو المتخصصة. ينتج الفرق بين الترجمة الأدبية والترجمة العلمية عن سببين رئيسين: الاختلاف بين النصوص الأدبية والنصوص العلمية، والاختلاف بين طبيعة عمل المترجم الأدبي وغايته وطبيعة عمل المترجم العلمي وغايته. فغاية المترجم الأدبي غاية جمالية. أما المترجم العلمي فليست غايته غاية جمالية، وتغلب على عمله الغاية وليس الوسيلة، إذ إنه يسعى إلى نقل المعلومات، وإلى الموضوعية والتزام الدقة المتناهية والأمانة في التعبير عن الفكرة التي يريد توصيلها، مع مراعاة ترتيب عناصر النص بالطريقة التي رتبت فيها في الأصل حتى لو تنافى ذلك مع جمال الأسلوب ومنطق اللغة التي ينقل إليها، ويستخدم الأرقام والرموز والمصطلحات والمختصرات التي تصيب الهدف بشكل مباشر. يجب أن تكون لغة المترجم العلمي لغة علمية من حيث المبنى والمعنى ليتمكن من النقل من لغة إلى أخرى، بل إن الأمر يحتاج أحياناً إلى التخصص في المادة التي ينقل منها وإليها، أي إلى الاطلاع والبحث والتوثيق، وهو ما قادتنا إليه طبيعة معظم النصوص العلمية التي قمنا بترجمتها. فالمترجم، مهما بلغت درجة ثقافته، لا يمكن أن يكون متخصصاً بجميع المواضيع، لذا يجب عليه أن يبحث عن المعلومات التي تنقصه بالتوثيق في المجال الذي يعالجه النص، وفي لغتي الأصل والهدف، ليكتشف كيفية الحديث عنه، وليفهم، بمعنى آخر، النص الأصل من جهة، والمصطلحات والتراكيب اللازمة لإنتاج الترجمة من جهة أخرى. ترى سيلفيا غاميرو بيريز أن النصوص المتخصصة تتميز أساساً باستعمال ما يسمى لغات التخصص، وتحدد خمسة مستويات من المهارات يجب أن يتمكن منها المترجم المحترف، وهي معلومات حول المجال الموضوعاتي، وامتلاك المصطلحات الخاصة، والقدرة على الاستنتاج المنطقي، والتعرف على أنواع النص وأجناسه، والقدرة على اكتساب الوثائق. ويرى البعض أنه يمكن الحصول على الوثائق من المصادر التالية: المختصرات، والموسوعات، ومختصرات دراسة الأسلوب وتحرير النصوص، والمجلات العامة، والمجلات المتخصصة، ومجلات ملخصات الأبحاث، ومحاضر المؤتمرات، وأطروحات الدكتوراه والماجستير، والتشاور مع المختصين، وأنشطة المختصين.

إن المترجم العلمي يواجه يومياً لغات متخصصة وكماً هائلاً من المصطلحات، ويحتاج إلى إيجاد أو وضع مقابل لها في اللغة التي يترجم إليها، ولهذا يتعين عليه الاستعانة بالمعاجم العلمية المتخصصة من أجل التحقق من انتماء المصطلحات التي يستخدمها إلى العلم الذي ينتمي إليه النص، وقد تسعفه المعاجم والقواميس في ذلك وقد تخذله، وربما يسأل أهل العلم والاختصاص أو يضطر إلى

وضع ما يقابلها. وإن لكل لغة علمية أو مختصة مصطلحاً وأسلوباً خاصين بها، فالمترجم العلمي العربي يواجه في كثير من الأحيان نصوصاً حررها مختصون يستخدمون للحديث عن مجال تخصصهم أداة مفهومية يرون أنها ضرورية لنجاح تحليلهم، ويلجؤون أيضاً إلى عبارة مختصة توفر للمعلومة العلمية الصرامة المطلوبة. ترى فائزة القاسم أن المترجم إلى اللغة العربية يتعرف خلال مرحلة كتابة النص ثغرات معجمه فيلجأ إلى الخطوات التالية: العمل على النص الذي يحاول فيه المترجم امتلاك الأدوات المفهومية، وتحمل توقعات المتلقي الأخير الذي يضيف فيه معلومات لتأمين وضوح الرسالة، ويعد بلاغة تقنية تنم عن نظام متكامل من الإحالات الثقافية ليجعل الرسالة مفهومة لدى جمهور كبير، ومسار المترجم الذي يلجأ فيه إلى الصياغات الجديدة بطريقة النسخ عن الأصل الأجنبي، وإلى استخدام مصطلحات اللغة الدارجة لتسمية مفاهيم غير معروفة وابتداع المصطلحات مع مراعاة قوانين اللغة العربية الفصحى، وإلى التأويل/ الشرح، والنحت، والمنهجية المناسبة التي تتضمن معرفة الموضوع، والاستعداد للتحليل والتركيب، والفهم الجيد للغة الأجنبية، وإجادة استخدام اللغة الأم، وإنشاء بطاقات مصطلحية.

ومن البدهي أن سعي المترجم العلمي يحد كثيراً من حريته في التعامل مع النص، ويطمس كل ما يدل على شخصيته. غير أن التزام الدقة المتناهية شرط من شروط الترجمة العلمية. ويكفي البرهنة على ذلك أن نذكر النتائج التي قد تترتب على الترجمة الخاطئة لبعض الرموز أو المصطلحات العلمية أو المعادلات الكيميائية أو الرياضية أو لطريقة تركيب دواء ما أو لطريقة تشغيل جهاز كهربائي ما.

أما المترجم الأدبي فإنه يتمتع بقدر كبير من الحرية في التعامل مع النص الذي يترجمه، ويستطيع، على الرغم من مراعاته الدقة والأمانة في الترجمة، أن يحذف شيئاً هنا ويضيف شيئاً هناك لابل أن يركب الكلام وفقاً للغة وقواعدها.

إن المترجم الأدبي والمترجم العلمي مدعوان دائماً إلى أن يكونا وفيين أمينين للنص الأصلي، أي إلى تقديم نص مشابه ما أمكن، بحيث يتوهم قارئ الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام ترجمته، أي أمام تعبير تلقائي وواضح، إذ إن الترجمة، أو غايتها هي إعفاء القارئ من قراءة الأصل، وهي أيضاً العلم والفن الضروريان لتجاوز التناقض الكامن بين متطلبات الأمانة ومتطلبات الصياغة المبدعة، بين نص النص وحرفيته من جهة وبين مغزاه ودلالته وروحه من جهة ثانية. ولذلك فإن خيانة المترجم الأدبي، ليست خيانة طوعية بقدر ما هي خيانة جبرية تفرضها طبيعة

النص الأدبي والشعري على وجه الخصوص، وإنها قد تتكرر في كل نوع من الأنواع الأدبية لأنها تلتقي عند انطلاقها من تجربة ذاتية مكثفة، وظروف معينة، وبيئة خاصة، وثقافة مميزة.

وأما صعوبة ترجمة النصوص العلمية والمتخصصة فتكمن في موضوع التخصص، والمصطلح، وقواعد اللغة والأسلوب، فهي نصوص جافة تخلو من الجماليات والتنميق والزخرفة خشية ضياع المعنى.

إن ترجمة المصطلح في غاية الصعوبة لأنها ليست محصورة فقط في ابتكاره، وإنما أيضاً في تعدد المصطلحات للمرجع الواحد وذلك حسب نوعية النص العلمي والتقني الذي سنترجمه أولا ثم لأن هذه المصطلحات قد تكون في النص المصدر الذي وردت فيه مصطلحاً مترجماً من لغة أخرى ثانياً، فكم من مرة ترددنا في ترجمة Ordinateur إلى العربية، وفي الاختيار بين «رتابة» و«منظملة» و«حاسب» و«حاسوب» و« كومبيوتر». وكم من مرة شعرنا بأن الكلمات في بعض النصوص العلمية مستهجنة لأنها هجينة بالفعل، لأنها ألفاظ لاتينية كتبت بأحرف عربية تخلو كلياً من أي معنى يتصل باللغة أو بالمادة التي نترجم منها، فقد باتت ولادة المصطلح العلمي العربي رهينة بوجود المصطلح الغربي، وأمسى تداول المصطلحات العربية والخطاب العلمي بين المختصين مرتبطاً بدرجة تمكن المتلقي من المصطلحات الغربية ومفاهيمها وهذا ينم عن أمرين اثنين: «أولهما أن الجهاز المصطلحي العربي يكاد يكون غربياً في مفاهيمه وشبه عربي في صياغته، وثانيهما أن مهمة الفكر العربي ظلت منحصرة في محاولة استيعاب المفاهيم العلمية الغربية ونقلها إلى العربية في صورة قوائم مفردات جلها معرب تعريباً صوتياً لا أقل ولا أكثر»، وقد زادت المعاجم المتخصصة هذه المشكلة تعقيداً بسبب عدم شمولية هذا المعجم أو اختلافه مع معاجم أخرى في اعتماد المصطلح أو بسبب عدم شرح المصطلح وعدم اختيار المقابل المناسب له أو في تبنيه بعض الحلول الغربية كالنسخ البنيوي الذي يقوم على تركيب لغوي لاوجود له في اللغة العربية (ذهبيك= aurique)، وتهجين طرائق النقل الذي يقوم على مزج طريقتين مختلفتين من أجل نقل المصطلح العلمي الواحد، ومن ذلك مزج النسخ الدلالي والتعريب اللفظي، كما في: مضاد الكلورantichlore، والنسخ الدلالي وتوليد كلمة جديدة، كما في: تأكسد ذاتي autooxydation.

إننا نفتقر نحن العرب إلى دراسة تقوم على علم المصطلح Terminologie، وهو علم أساسي في التوصل إلى ترجمة صحيحة دقيقة تنير القارئ عوضاً عن تضليله أو إرباكه لا سيما فيما يتعلق بالنصوص العلمية والمتخصصة.

وسنستعرض هنا الصعوبات والعقبات التي ينبغي على المترجم العلمي أن يذللها في أثناء القيام بترجمة النصوص الطبية بوصفها مثلاً عن كل العلوم والصعوبات التي تواجه المترجم أثناء عملية الترجمة. يمكن القول إن كلمات مثل إيدز AIDS أو سارس SARSأو ألزهايمر Alzheimerأو مرض باركنسون Parkinsonلم تعد مستهجنة في اللغة العربية لأننا أصبحنا نستعملها بشكل دائم، لكن ذلك لاينفي وجود كلمات ومصطلحات أخرى بعيدة كل البعد عن استعمالنا اليومي. وإننا نصطدم في عالمنا العربي بمشاكل «نحت المصطلح»، فلغة الاختراع هي لغة المخترع، لذا ينبغي علينا أن نبحث عن مقابل في لغتنا يحمل معنى المصطلح في اللغة الأصلية.

إن الطب مثلاً جزء من حياتنا اليومية، ويستهوي الكثير من الناس، لذلك فإن لغته تتطلب وضوحاً تاماً في المقام الأول لأن الطب يعني من هم غير متخصصين في العلوم الطبية أيضاً. ولهذا نرى أن اللغة الطبية لغة اتصال فعالة، ومحددة، وتخلو من كل التباس، وتلبس فيها الكلمة لباساً معنوياً واحداً. ومع ذلك، نقع أحياناً على كلمات أو مصطلحات أو رموز غامضة ومستهجنة.

ولا بد أن المتابع للعلوم الطبية قد لاحظ أن لغتها فرنسية كانت أو عربية تقع اليوم تحت تأثير الغزو الإنجليزي، لأن هذه اللغة أصبحت اليوم لغة الاتصال العالمي، لذلك نرى أن بعض المصطلحات العربية مأخوذة عن اللغة الإنجليزية كلياً أو جزئياً. ونعتقد أن المترجم الذي يدرك كل الإدراك متطلبات هذه النصوص يقوم بخطوة واحدة على طريق الألف ميل. لذا ينبغي عليه قبل البدء بعملية الترجمة أن يقوم بالبحث والتمحيص كي يلم بكافة المصطلحات، وأن يفرق في استعمال اللغة استناداً إلى الجمهور فيستعمل المصطلحات العامة إذا كان جمهوره من العامة والمصطلحات المتخصصة إذا كان جمهوره من النخبة المتخصصة.

ومهما كان المترجم عالماً بأمور الطب إلا أنه ليس طبيباً، لذا ينبغي عليه أن يقوم ببحث شامل مع كل نص طبي يترجمه، ويعتبر خائناً للنص المصدر إن لم يقم بذلك، بسبب عدم معرفته بأمور الطب أو لأن تحصيله أقل في هذا المجال مما جاء في النص المصدر. ويعاني المترجم أيضاً من تعدد معاني الكلمة الواحدة، وعدم توافق الكلمات المستخدمة والسياق، والاستعمال الخاطئ لبعض المرادفات، واستعمال المختصرات الفرنسية أو الإنجليزية من دون تفسيرها، واستعمال كلمات علمية لم يرد ذكرها في المعاجم المتخصصة، وذلك لأن اللغة في تطور دائم ولأن وتيرة الإكتشافات أصبحت يومية، وهناك كلمات مستحدثة تولد وأخرى تموت كل يوم.

زد على ذلك أن المترجم يصطدم

بعقبة المعاجم التي كثيراً ما تشبه لوائح كلمات ترد فيها المعاني الأجنبية مقابلة للمعاني العربية من دون شرح أو تفسير، والتي ليست دائماً محط تحديث وتطوير أو التي نقع فيها على ترجمة حرفية أو على نقل للمصطلحات الأجنبية بحروف عربية لا يمت فيها اللفظ إلى العربية بشيء أو على بعض الأخطاء العلمية والإملائية. وقد تناول محمد المناصف قوائم المصطلحات الواردة في «المعجم الموحد لمصطلحات علم الصحة وجسم الإنسان» من خلال قواعد اختيار المصطلح العلمي التالية: مقاييس الاختيار اللغوية (تجنب الاقتراض، ومقاييس بنيوية، وتجنب الكلمات العامية)، ومقاييس بنيوية، وتجنب الكلمات العامية)، ومقاييس دلالية (تفضل الكلمة الدقيقة على المبهمة، وتفضل من بين المترادفات أو القريبة من الترادف اللفظة التي يوحي جذرها بالمفهوم بصفة أوضح، وتتجنب تعدد الدلالات)، ومقاييس اجتماعية - لغوية (الاستعمال، واحتكاك العامية بالفصحى، وجمالية اللفظ).

ولحل مسألة المصطلحات الطبية يمكن أيضاً العودة إلى المعاجم القديمة كما جاء على لسان جيرار تروبو Gérard Troupeau الذي اقترح كلمة «هيضة» التي تعني في أيامنا هذه Choléra بينما كانت تعني في القديم indigestion، أو اعتماد كلمتين كي نعني كلمة واحدة وذلك لعدم وجود جذر في هذه الكلمات أي (التهاب المفاصل = arthrite)، وأخيراً وهو الحل الأخير والأكثر شيوعاً استعمال الكلمة عينها في اللغتين تيروكسينيميا = thyroxinemie.

ويبقى أن اختيار الكلمات أو المصطلحات المناسبة، وفك الرموز، وتفسير المختصرات لا تمثل كل العقبات التي يصطدم بها المترجم أثناء الترجمة، فلا يكفي أن يعرف ماذا ينبغي عليه أن يقول بل عليه أن يعرف أيضاً كيف يقوله، فترجمة النصوص الطبية أو العلمية ممكنة، بشرط أن تقوم على أسس كتابة النص الطبي، وهذا الأخير ليس سوى مثل عن كل العلوم والصعوبات التي يعاني منها المترجم أثناء عملية الترجمة. وعلى الرغم من كل التطورات التي طرأت على ميدان الترجمة وتقنياته يبقى المترجم عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه فهو من يقوم بالخيار الصحيح والصياغة المطلوبة.

إننا نرى في الترجمة فناً، وعلماً، وتطبيقاً. فالترجمة موهبة، وممارسة، وحرفة، وبحث. الترجمة فن وحرفة وهذا ما تؤكده المقالات والكتب العديدة التي تصدر باللغات العربية والأجنبية، والتي تحمل عنوان «فن الترجمة» أو «حرفة الترجمة». وقد عدها بعض الكتاب فناً وحرفة في آن واحد. الترجمة، على حد قول الدكتور محمد عناني، «فن تطبيقي»، أي حرفة لا تتأتى إلا بالتدريب والمران والممارسة، «استناداً إلى موهبة»، وربما كانت لها جوانب جمالية وإبداعية، لأن الإبداع هو أهم عنصر في الفن. وهذا يعني

أنه لا يمكن لأستاذ في اللغة والأدب، أو في كليهما، أياً كان حظه من العلم بالفرنسية أو العربية (بل أياً كانت معرفته بنظريات اللغة) أن يخرج لنا نصاً مقبولاً مترجماً عن إحدى اللغتين دون «ممارسة طويلة للترجمة». فلا توجد في رأينا طرق مختصرة للإجادة في الترجمة، فلا كتب المتخصصين التي أشرنا إلى بعضها هنا، ولا الكتب العامة، ولا هذه الدراسة بمغنية عن الممارسة والخبرة. وأقصى ما نستطيع أن نفعله ـ نحن المدرسين والمترجمين ـ أن ننقل بعض علمنا وخبراتنا إلى طلابنا، وأن نقدم لهم بعض الحلول التي اهتدينا إليها أو اهتدى إليها جيلنا، والتي سوف تمسها يد التعديل مع التقدم والتطور الحضاري، إذ ليس هناك حل وحيد صحيح أو ترجمة وحيدة صحيحة، فالنص نفسه قد يترجم عدة مرات، لاعتبارات متعددة منها رداءة بعض الترجمات، وتطور العلوم الإنسانية واللغوية، والفائدة المضاعفة.

التطور الأدبي.. ومقولة أفق الانتظار

بقلم: د. عبد القادر عبو (الجزائر)

أصحاب «جمالية التلقي» يفترضون أن يقوم المتلقي بدور فعال في تكوين المعنى من خلال الفهم والكشف عن الأنماط اللسانية

في مقالة شهيرة بعنوان «تاريخ الأدب بوصفه تحدياً لنظرية الأدب» أبرز الناقد الألماني «هانز روبرت ياوس» مجموعة من المقترحات النظرية عام 1970 والتي عدت المنطلق الأساسي لنظرية جديدة في فهم الأدب، حاولت أن تخرج عن الإطار الذي تحركت في مجاله البنيوية مخلفة وراءها أزمة نظرية وإجرائية في تحليل النصوص، مما جعل نظرية جمالية التلقي ترسم لنفسها منطلقاً جديداً لفهم وتأويل النصوص الأدبية، فانطلقت من المعنى، والعمل الأدبي، وموقف المتلقي. حتى وإن كنا قد أشرنا سالفاً إلى هذه الإشكاليات في الفلسفة القديمة والفلسفة الظاهراتية، غير أن نقاد جمالية التلقي استثمروا ذلك في بلورة نظريتهم هذه في مجال الأدب.

وتطلب هذا النقد النظري الجديد طرح بدائل من المفاهيم الإجرائية بديلة عن المفاهيم البنيوية، وبهذا تشكلت نقطة الاختلاف بين النظريتين أو بالأحرى بين نظامين معرفيين، فقد اعتقدت البنيوية أن المعنى متمركز في البناء اللساني للنص الأدبي، وبالتالي استبعدت الذات الفاعلة والذات المتلقية التي تساهم في بناء المعنى من خلال عملية الإدراك وأعطت الأهمية لمركزية العقل (اللوغوس).

بينما يفترض أصحاب جمالية التلقي أن المتلقي يقوم بدور فعال في تكوين المعنى من خلال الفهم والكشف عن الأنماط اللسانية وهنا تتفق هذه النظرية مع نظريات ما بعد البنيوية وخصوصا النظريات التي طورها النقد الفرنسي فيما يتعلق بمفهوم العمل المفتوح، بتعبير - أمبرتو إيكو - ومعارضة فكرة مركزية اللوغوس، وتقييم النص الأدبي من خلال التحول الاجتماعي، إلا أن - ياوس - أبان عن الخلاف بين المقاربة البنيوية الفرنسية، والمقاربة الألمانية الخاصة (بالتلقي).

إذا كانت المقاربة الأولى ترى بأن إنتاج المعنى يتحقق من خلال تأمل الكتابة، فإن مقاربة جمالية التلقي تفسر مكونات المعنى المستمرة من خلال التبادل والتفاعل بين الإنتاج الأدبي والاستقبال.

وحتى التحولات المنهجية الأخيرة للبنيوية لم تذهب بعيداً لما انعطفت على دراسة التجربة الجمالية وأرجعتها إلى اللغة متناسية في ذلك المتلقي وهذا ما رفضه - ياوس - حين رأى هذه العودة بالمعنى إلى محور اللغة وتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبله، وهنا يمكننا أن نسجل التعارض بين - بارث - وياوس في قضية اللذة الجمالية، فإن الأول يعتقد أن الجمالية هي متعة المتلقي في تفاعله مع النص عبر الوسيط اللساني، أما ياوس فيرى أن هذه المتعة الجمالية توجد في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي. وبهذا وعلى ضوء تحليل - ياوس - لمفهوم الخبرة الجمالية طرح مفهوماً إجرائياً أطلق عليه «أفق انتظار القارئ».

اقتضى فهم الأدب لدى - ياوس - الانطلاق من تجربة المتلقي كمركز جديد للتحليل، ومن ثم تبلورت ملامح إنشاء علم يهتم بالمتلقي وبناء المعنى، بخلاف البنيوية التي سعت إلى إنشاء علم النص، مما يجعل - ياوس - يقترح إعادة النظر في المنهجيات التي سارت على خطاها البنيوية في دراسة الأدب وعنايتها بمرحلة واحدة من مراحلة العملية التأويلية، وهي مرحلة التفسير، وعليه فإن جمالية التلقي استطاعت أن ترسخ «فكرة أن الفهم يتضمن دائماً بداية التفسير، وأن التفسير هو الشكل الظاهر للفهم»(1).

ونلاحظ مدى التقارب بين - ياوس - و- غادامير - في فكرة الفهم التي تبنى على أساس طرح الأسئلة والإجابة عليها، وهذا ما تطرحه جمالية التلقي في دعوتها «إلى إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي عاشها العصر الذي دخل فيه العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل»(2).

يضع - ياوس - أهمية تجربة المتلقي في تدوين تطور الأدب في المقام الأولى من افتراضاته التي حاول من خلالها دراسة العمل الأدبي، فتاريخ الأدب والخبرة الجمالية وبناء المعنى فسرها - ياوس - على أساس مفهومه الذي أطلق عليه «أفق الانتظار».

يبين «ياوس - طريقة إدراك القارئ النص ومراحل فهمه له، يقول: «يبدأ القارئ في فهم ا لمؤلف الجديد أو الذي لا يزال غريباً لديه بالقياس إلى استحواذه على الافتراضات التي وجهت فهمه، فهو يعيد صياغة الأفق الأدبي تحديداً، لكن الصلة بالنص هي دوماً تلقٍّ وفعالية في آن واحد.

لا يستطيع القارئ أن يكمل النص أي أن يحققه في دلالة راهنة من المعنى الكامن للمؤلف، إلا بالمقدار الذي يدخل في فهمه السابق للعالم وللحياة في إطار المرجع الأدبي المتضمن في النص. هذا الفهم السابق للقارئ يشمل الانتظارات الفعلية المتوافقة مع أفق مصالحه، رغباته، احتياجاته وتجاربه كما حددها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكذلك تاريخه الفردي»(3).

وإذا كان الاتجاه البنيوي يعتقد أن الأدب بنية، فإن تاريخ الأدب هو تاريخ التطور الداخلي لهذه البنية، فإن - ياوس - وضع تطور الأدب في

السلسلة التاريخية للتلقي، وبالتالي احتاج للتدليل على هذا الافتراض مفهوماً إجرائياً أطلق عليه «أفق الانتظار»، ولتحقيق هذه الرغبة النقدية في دراسة الأعمال الأدبية من خلال التطور الحاصل في التلقي، استقى مفهومين أحدهما من - غادامير - وهو مفهوم «الأفق» Reference ومن كارل بوبر Karl. Popper «خيبة الانتظار». ولما وجد - ياوس - أن هذين المفهومين مطبقين في الفلسفة وفي التاريخ وفلسفة العلوم فقد ركب منهما مفهوم «أفق الانتظار» لتحقيق البرهنة على دور المتلقي في فهم الأدب.

ينطلق غادامير من فكرة أن أية عملية تأويلية ينبغي أن تأخذ في حسابها الفهم التاريخي وأيضاً الوعي التاريخي، لأنه في نظره أن السياق التاريخي الذي وجد فيه الأثر يتوافق مع تفسيرات التلقي ومن ثم عملية إعادة إحياء النص، وهذا يؤكد على انصهار أفقين، أفق النص وأفق المتلقي.

أما - كارل بوبر» الذي يرى أن الوقوع في الخطأ في الافتراضات يدفعنا إلى التحرر من الأحكام المسبقة، والتخلص من ضغوط الحياة الواقعية وتسجيل خيبة انتظار في الممارسة التأويلية.

إن «ياوس» بالرغم من اعترافه بدور هذين المفهومين في تطوير فكرته حول مفهوم «أفق الانتظار» الذي تبناه في قراءته للعمل الأدبي، إلا أنه يفترق عن سابقيه في هذا المجال بالمبادئ التي يتضمنها مفهومه الإجرائي.

- مبدأ التطور: يقوم الفهم بدور أساسي في تطور النوع الأدبي من حيث شكله وأسلوبه ولغته، إذ إن تراكم الفهم والقراءات المتعددة سواء التي هي من داخل العمل نفسه أو التي تفسره اعتمادا على العلوم المجاورة، وهي تفسيرات تحمل الطابع الشخصي للمتلقين، تجعل النوع الأدبي في حالة تطور مستمرة، وهذا ما يفسر تطور الملحمة إلى الشكل الحالي الذي تمثله الرواية.

- المتلقي: يدخل أيضاً في تطور النوع الأدبي المتلقي الذي يعد مقياساً في هذه العملية، فهو يواجه الأعمال الأدبية بمجموع المعايير التي يعتقدها ويتوسلها في فهم النوع الأدبي، وبما أن معايير المتلقي لا تتطابق مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الأدبي فإن المتلقي يسجل خيبة انتظار، وبالتالي فإن التفسيرات وتراكمات الفهم التي تساهم في تطور النوع الأدبي، وقد ربط - ياوس - بين هذا التطور وتاريخ الأدب.

فهو يدعو إلى ضرورة « تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر، لكي تحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية (الفهم والتفسير والتطبيق) من حيث هي ضرورة ضمنية وغير منتقصة ويصبح بذلك مفهوم الأفق فئة أساسية في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخ»(4).

يؤكد - ياوس - على إسهام التلقيات المختلفة للعمل الأدبي الواحد في إفراغه من مرجعياته التاريخية، فكل تلقي يفسره من زاوية تختلف عن

التفسير المولي في الحقبة الزمنية الأخرى، إلى درجة تغيير مغزى العمل الأدبي نفسه، ولتأكيد فرضية مفهوم الانتظار استعار - ياوس - مسرحية (افيجيني) لـ «غوته» وأشار إلى مجموع التبدلات التي أحدثتها التلقيات المختلفة لهذه المسرحية:

فهي تصوير وتحقيق لصورة العصور القديمة عبر التنوير.

وهي تصوير للإنسانية المثالية منقولة إلى الخشبة عند فريدر شيلر.

وهي نموذج للنبل الإنساني عند منظري النزعة النيوكلاسيكية.

الدلالة التاريخية: يرى - ياوس - المرجعيات التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها ذات حضور إيجابي بالنسبة لتطور النوع الأدبي، فدراسة أي نص أدبي تراثي مثلا لا بد أن تأخذ هذه الدراسة في حسابها التفسيرات السابقة والجدالات التي دارت حول هذا النص، فهذه القراءة هي عملية دمج لآفاق مختلفة تتعلق ببنية العمل وبتاريخ تلقيه، وما استجد فيه من قيم تعبيرية جمالية. ومن هنا فإن استبعاد عناصر جمالية تراصت في بنية العمل الأدبي تاريخياً هو استبعاد لأفق انتظار وتأسيس أفق انتظار جديد وهذا يقع بفعل المتلقي، وهذا ما أشار إليه - ياوس - في تحديده للمعرفة التاريخية «تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر، لكي نحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية الفهم والتفسير والتطبيق»(5).

وتبعاً لذلك فإنه من الضروري أن تتغير مناهج تاريخ الأدب بما يتناسب وعملية الفهم، وبالتالي فإن - ياوس - كان يرى أن الدراسة التعاقبية في سياق تلقي الأعمال لتاريخ الأدب هي الطريقة المجدية في فهم تطور النوع الأدبي، ومن ثم فقد وضع عدداً من المبادئ في منهج تاريخ الأدب منها:

- تكمن أهمية العمل الأدبي من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، ويكون القارئ فاعلاً في إخراجه إلى الوجود بفعل القراءة، ولا يتحقق ذلك إلا لقارئ متأمل محاور للنص بجدلية السؤال والجواب. وعلى مؤرخ الأدب أن لا يتغافل عن الأحكام التي صدرت بعد عملية التلقي..

- أي عمل أدبي يستند إلى مرجعيات تضع القارئ في حالة انفعالية من خلال عدم التطابق بين مرجعيات القارئ ومرجعيات النص، تضع القارئ في حالة توقع هي بمثابة انتظار، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص.

- يحقق النص شروط استجابة قرائه ويعدل في رغباتهم لتحقيق التواصل والاستجابة، فالنص جاهز للإجابة على أسئلة القراء عبر قنوات تاريخية.

- إن انتظام العمل الأدبي داخل السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها ضروري للتمكن من تحديد وضعيته التاريخية داخل السياق العام لتجربته الأدبية.

- يقوم أفق الانتظار على التعديلات التي تجري على شكل ومضمون العمل الأدبي بمعنى الاستناد إلى المرجعيات التاريخية المتعلقة بالفهم دون إغفال أهمية التحليل اللساني.

- دراسة تاريخ الأدب من خلال وضعه في علاقته مع التاريخ العام.

ونخلص في هذا الطرح النظري الذي قدمه - ياوس - إلى أن العمل الأدبي من فكر مدرسة جمالية التلقي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، بل للمتلقي الدور الأكبر في ذلك من خلال طرحه للأسئلة المتجددة على العمل الأدبي.

المتلقي ودوره في بناء المعنى - عند فولفغانغ ايزر

ساهم «إيزر» في تدعيم نظرية جمالية التلقي إلى جانب الناقد «ياوس» في نهاية الستينيات، إذ كان ينطلق من النقطة نفسها التي انطلق منها - ياوس - وهي الاعتراض على افتراضات المقاربة البنيوية، والتركيز على أهمية المتلقي ودوره في تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى، هذه الفكرة الأخيرة عني بها - إيزر - عناية كبيرة اعتقاداً منه أن النص الأدبي ينطوي على فجوات تتطلب من المتلقي القيام بمجموعة من الإجراءات لصياغة المعنى من جديد وإنتاجه نظرا لكون النص كتب لمتلق، بل يتضمن في بنائه الأساسي هذا المتلقي الذي افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، هذا المتلقي الذي أطلق عليه «إيزر» القارئ الضمني ويقصد به ذلك المفهوم التجريدي الذي يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة، مما جعل - إيزر - يبحث عن الفجوات المبثوثة في النص، ويكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في النص، وأشار إلى فكرة التفاعل وفكرة المعنى.

سعى - إيزر - إلى استبعاد فكرة البحث عن المعنى في النص الأدبي التي أخذت وقتاً كبيراً من جهد النقاد وحصرت الممارسة النقدية في البحث عن المعنى الواحد الخفي في النص اعتقاداً منهم أن المؤلف يحاول من خلال عمله الأدبي إخفاء المعنى وعلى القارئ السعي من أجل اكتشافه حتى يتحقق التواصل بينهما.

وهذا ما دفع - إيزر - إلى الاعتراض على طرائق التأويل في النظريات النقدية السابقة، لأن طبيعة العمل الأدبي في نظره ترفض هذا التوجه الذي يشوه ميزة النص المنفتحة على القراءات المستمرة والمتتالية، فالنقد السابق الذي اعترض عليه - إيزر - يحصر عمل القارئ في الكشف عن المعنى ويحيل النص إلى لعبة ألغاز، وبالتالي يختزل النص في مثل هذا الهد الضئيل المحدود الذي يمارس على المتلقي سلطة التوجيه ويغلق عليه آفاق القراءة المنفتحة بدل القراءة المنغلقة المحدودة بفكرة البحث عن المعنى الخفي.

يترتب على هذا التصور النقدي الذي اعترض عليه - إيزر - نقائص

منها انتهاء عمل المتلقي أو الناقد لما يقف على المعنى الخفي وكأن عمله محدود بين قراءة النص والقبض على المعنى المضمر فيه.

وأيضا يصبح النص مبتذلا في نظر القارئ عندما يحس أنه قد أشبع رغبته في الظفر بالمعنى الخفي في النص، وينتهي إشعاع النص عند هذا الحد.

حاول إيزر أن يخرج من النظرة السطحية للمعنى التي آمن بها النقاد وربط ذلك بالتخيل أي الصورة الذهنية، مستبعداً في ذلك المرجعيات النهائية التي تحد من عطاءات النص المتعددة والكثيرة وربط التلقي بالتخيل مما يؤدي إلى انتشار الفجوات في النص ومن خلال استعدادات المتلقي الإدراكية.

يرفض - إيزر - ربط فهم المعنى بالاستناد إلى مرجعيات لأنه «لا يمكن ربط الصورة بهذا الإطار لأنها تشكل شيئاً موجهاً، بل بالعكس تختلق شيئاً لا وجود له سواء خارج الكتابة أو داخله»(6).

انطلاقاً من تصور - إيزر - النقدي لعملية التفاعل مع النص وفق عملية التخيل التي يمارسها المتلقي، حقق التحول في الهيرمينوطيقا من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص، إلى ابتكار تصور جديد للممارسة النقدية يتجاوز الإجراءات النقدية القديمة وحتى تصورات البنيوية في ذلك، وركز على المتلقي المنتج الحقيقي للمعنى بفعل الفهم، ومن أجل تحقيق ذلك لا يمكن في نظر - إيزر - تجاوز أبعاد النص سواء ما تضمنه من احتمالات، أو ما يحدثه خلال عملية التلقي أو ما ينطوي عليه من بنيات فنية تحقق التواصل وفق شروط وظيفته التواصلية.

هوامش

1 - ياوس : علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته - مجلة العرب والفكر العالمي - ع 3/ 88 - ص 54.

2 - ناظم عودة خضرا: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ص 136.

3 - pour une esthetique de la reception - p259.

4 - ياوس: علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته - مجلة العرب والفكر العالمي - ع3/ 88 - ص 60.

5 - المرجع السابق: 60.

* للمزيد من الاطلاع على هذه المبادئ: ارجع إلى ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ص 145 - 146.

6 - ناظم عودة خضرا: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ص 151.



ملف العدد



في «تاء مربوطة»..

كتابة الحرية.. أم حرية الكتابة؟!

فاطمة يوسف العلي تشير إلى عالم نسائي يعرف التهميش والاضطهاد

بقلم: عبد الإله صحافي (المغرب)

ليس بالثروة النفطية وحدها يعرف المثقف العربي بلاد الكويت.. بل بما لعبته من دور ريادي في الحقل الثقافي العربي.. باصداراتها المتعددة والمتنوعة، وبمنابرها الثقافية المتميزة، وبما أنجبته، أيضا من أسماء لامعة في حقل الكتابة والإبداع، خاصة المبدعات اللواتي يتبوأن، بامتياز كبير، مكانة هامة وبارزة في عالم الكتابة والإبداع والخلق مثل الشاعرات: سعاد الصباح، نجمة إدريس، عالية شعيب.. والكاتبات: منى الشافعي، فاطمة حسين، ليلى صالح، فوزية سالم، ليلى العثمان، ثريا البقصمي.. والكاتبة الروائية والقاصة الرفيعة فاطمة يوسف العلي..

والأخيرة صوت إبداعي، تميز بجرأة نادرة وكبيرة جرأة افتقرت إليها الكثير من المبدعات العربيات.. اتقاء لأحكام المواعظ الأخلاقية واتقاء للرقابة التي فتحت متسعا لخيال المبدعة مما أغنى كتاباتها الأخيرة، فنيا وإبداعيا.

ورغم أن وسائل الإعلام والاتصال العربي، المرئية والمسموعة والمقروءة، الرسمية والمستقلة - نستثني المنابر الثقافية العربية المتميزة - لم تلعب الدور اللازم في خلق تواصل حقيقي بين المبدع والقارئ العربيين... فإن بعض الأصوات النسائية، الخلاقة والمبدعة، مثل فاطمة العلي، تمكنت من تأكيد صوتها بقوة في المشهد الثقافي العربي.. ومن التفكير بصوت عادل داخل مجتمع عربي، تحكمه معايير أخلاقية ضيقة.

- ١ -

وارتأينا في هذه الورقة المتواضعة.. أن نقدم المجموعة القصصية الأخيرة «تاء مربوطة» للقاصة فاطمة يوسف العلي.

وقد اخترنا النظر في «تاء مربوطة» من شرفة مغايرة لدراسة الدكتورة ماجدة حمود (1).. دون أن يفتنا الاعتراف بما قدمته لنا قراءتها من عون ومساعدة في إعداد ورقتنا هذه.

فأغلب القراءات والتأملات النقدية، تنطلق من استنطاق العنوان باعتباره منفذا إلى عمق العمل الإبداعي، وإن كنا نرى أن المبالغة في هذه الممارسة النقدية، تفقد العمل سحريته الفنية والإبداعية، قد كان من الممكن أن تعطي الكاتبة عنوانا آخر لمجموعتها مثل «فتاة وحيدة» أو «أوجاع امرأة لا تهدأ» لكن لابد من التأكيد على أن اختيار العنوان، هو ترتيب مدقق لفوضى أحاسيس وانفعالات المبدعة، ونسيج محكم لأسئلتها وهواجسها، الجمالية والنفسية.. مما يعني أن عنوان المجموعة، عصارة تفاعل حميمي بين المبدعة وبناتها (قصصها).

وجمالية العنوان تكمن، أيضا في وروده نكرة «تاء مربوطة» وكأن الكاتبة تنبه القارئ، منذ الوهلة الأولى، إلى عالم نسائي، يعرف النكران والتهميش والاضطهاد « في بلادنا» (7) حيث يصادر «حق المرأة حتى في الجلوس في مقعد تختاره في الطائرة بدعوى الفصل بين الجنسين.. وكل ذلك بسبب التاء المربوطة التي تقيد المرأة وتمنع عنها أبسط حقوقها «(3) فهذه الـ «تاء» ثالث حروف الأبجدية، تشكل انفتاحا معرفيا وتورطا جماليا.. ونزعة كونية لا متناهية والـ «مربوطة» مؤشر على انغلاق فكري وإطفاء لهب القلق الوجودي، وبالتالي قتل للفضول المعرفي.. إنه انعتاق في مواجهة الانغلاق .. وحرية في مواجهة الضيق.

وقد اخترنا الاشتغال في هذه الورقة على قصة «أوجاع امرأة لا تهدأ» .. انتقاء نرجعه لاعتبارين أساسيين:

- أولا، ضيق المجال لا يسمح بالتعرض - قراءة وتحليلا - لكل قصص المجموعة، خاصة وأن كل قصة تحتاج إلى وقفة نقدية.. ويرجع ذلك في اعتقادنا، إلى ثراء وغنى النصوص، إذ إن الكاتبة اشتغلت على مستويات ومرجعيات متعددة (الشكل - الفلسفة - التراث - الاختلاف الثقافي....) لذا فضلنا الاعتماد على نص واحد مع الاستشهاد بما يغني قراءتنا من باقي القصص الأخرى.

- ثانيا كونها تجسد، بشكل كبير، حرقة اسئلة (أوجاع) امرأة في محيط بشري له نظرة متأخرة لنصف المجتمع.

وليس في اختيار هذا النص القصصي شيء من الرد على مآخذ الناقدة ماجدة حمود (4) التي رأت في تشعب أحداثه ومشاهده وتعدد شخصياته ما شوه بناءه.. وإن كنا لا نشاطرها الرأي في اتهامه بـ «مشروع رواية».

- 3 -

إن عبارة «الله يلعن إبليس» التي تطالع القارئ فور شروعه في قراءة قصة

«أوجاع امرأة لا تهدأ» (85) عبارة لا تتصدر النص بشكل اعتباطي، فهي تثير فضول المتلقي للتساؤل عن كيفية العلاقة بين هذه العبارة والنص، وقد يظن البعض أن الأمر لا يخلو من مغازلة أنصار «الأدب الأخلاقي» .. غير أن شيئا من التأمل، يعطي فهما آخر لتلك العلاقة. فحدث النص الأساسي، يستمد قاعدته من قصة الخلق الأولى، قصة خروج حواء وآدم من الجنة.

من الجلي أن وقائع النص، الحاضرة والماضية، تتناسل في مكان آخر، بعيدا عن البلد الأصلي، وإن كان القسم الأكبر، من وقائع الماضي، يحضر عبر السرد أو ممارسة التذكر... رغم أن «لبنى» الشخصية المحور «تحاول أن تتخلص من هذه الذكريات كلها .. سواء كانت أليمة أو لذيذة (92)- وقائع تدور في غرفة ما .. بفندق ما.. زمن الربيع... في إحدى بلدان آسيا.. زمن ومكان تواجد «لبنى» عاشقها «رفض الالتقاء بها داخل الحدود، هكذا قال جوها الآن دافئ.. ربيع.. وهناك موعدنا (89) لكن إغراء الخروج لم تمارسة هذه المرة حواء «لبنى»... بل هو رغبة الرجل العاشق الذي «أخذ يطاردها بالتليفون أكثر من شهر ليفوز بموعد (88).

إنه توظيف لقصة الخروج، لكنه توظيف مغاير للمألوف، لا يحمل حواء «لبنى» أية مسؤولية في وجع الخروج، فهي لم تتآمر مع أي كان ولو مع ذاتها، وهو خروج من الضيق.. الرقابة.. القمع... إلى المتسع.. الحرية.. العدن... وأوجاع الخروج مزقت كيان شخصيات أخرى:

- الأبناء (أبناء لبنى) خرجا من جنة حواء (الأم).. حيث «التسلية والشرب والرقص والمجون المباح وغير المباح.. والابتسامة الغاوية والضحكة الفالتة.. والتحسس الشهواني».

(86) .. خرجا إلى عالم الضيق والرقابة.

- ابن العبدة (أخ لبنى) بدافع غريزي يخرج من رباط مقدس إلى عمل مدنس، بدافع الرغبة في تحقيق لذة بدنية، يهتك بوحشية عنيفة تلك العلاقة المقدسة.. وحشية خلفت جرحين لـ «لبنى» جرح معنوي (نفسي) لأن ذلك الحدث لم تستطع أن تنساه (90) وإن كانت تحاول نسيان كل ذكرياتها.. وجرح مادي (جسدي) ناتج عن أظافر ابن العبدة، لحظة فضّ بكارة الرباط المقدس.

- العاشق الذي ظل يتربص بها ليفوز بموعد.. ما إن دخل غرفة الفندق..مكان نزول «لبنى» حتى خرج عن القناع الديني الذي ما فتئ يحتجب وراءه، فمن إصراره على نفيه لقبول الحرام والبحث عن مأذون إلى الممارسة الشاذة.

وتبقى تيمة الخروج، خيط عضوي يربط بين كل قصص «تاء مربوطة».

-4-

الخروج من عالم المهانة والظلم والاستبداد.. فعل يحتاج إلى ثورة ثقافية عميقة، تعصف بمؤسسات المجتمع الآسنة، فعل في أمس الحاجة إلى مواقف

جـريئـة، مـواقف ترد على ألسنة الشخصيات (بطلات القصص):«أنا بالتحديد أخرى عن المألوف والدارج من الأعراف والمنظومات التابوهية... وأفرح كوني تجاوزت» (41) و«أنا متمسكة بكل مـا أفـعل، ومن لا يوافق يشـرب من البحر.. لن أبيع راحتي براحة أحد» (87). فأوجاع الراغبة في التحرر والانعتاق مختلفة عن أوجاع الراغبة في الاضطهاد «وهل نملك حق الاعـتـراض» (16).. ومختلفة عن جيل ما بعد «لبنى» المنشطر إلى قسمين:.

ـ أولا، أبناء لبنى:

فـالبنت وجـدت في الوأد (الحـجـاب) لأوجاعها وشفاء من أوجاع الأم، وكذلك الابن.. لقي في الالتحاق بالكساء الديني، علاجا نفسيا من صداع أوجاع الأم.

ـ ثانيا، مريم الطلبة:

مختلفة تماما عن أبناء جيلها، وترى في المؤسسات التقليدية وامتحاناتها أوجاعا تحول الناس «إلى محنطين في صناديق حجرية اسمها البيوت» (33).

والأكثر من ذلك فالمرأة في «تاء مربوطة» تثـور على ذاتهـا.. وتبـدأ بالخروج عن طريقة اللبـاس التـقليـدي.. ف «رشت العطر على الصـدر وامـتـداد الذراعين» (31)، و«قصـرت جميع فساتينها، قصت جميع أكمامـها، وسّعت أطواق ملابسها بحيث يظهر مجمع النهدين ويظهر الخال البارز المغري الذي يجتذب إليهما الأنظار (91) .. إنهـا على حـد تفكيـر المفكر المصري نصر حامد أبو زيد تتمرد على «الوأد داخل اللباس الأسود المغلق تماما إلا من فـتـحـتـين للعـينين.. المعـادل الموضـوعي لعـملية الدفن على سطح الأرض» ويصل التمرد إلى علاقاتها و أصبح لا يعنيـها شيء سوى علاقات المتعة» (93).

هي دنيوية، فص ماس يريد الرسوب في الأعماق حيث الصفاء والمثل.. بعيدا عن السطح منطقـة الزوابع والنفـايات.. والآخـرين الراغـبين في اضطهـادها (البسـتاني ـ المضيف ـ القرصان ـ الابن ـ العـشـاق...) مـرتبطين بمنطق وبفكر استبدادي.

وفي الآن نفـسـه، نجـد «لبنى» الحبلى بطمـوحـات عـاليـة للخـروج إلى عـالم متحضر ومتمدن، يسوده منطق إنسانية الإنسان، أكثر إدراكا للتأخر الثقافي.. وأكثـر اجتـهادا في اجـتـراح مـزيد من الأدوات لتطهير عقلية الإنسان العربي من رواسب ثقـافـة الميـز والفـحـولة، الجـارية في شـرايينه.. ولعل الحـوار الدائر بين الراوية والمضـيف الذي يركب الطائرة (شكل حداثي) ويفكر بعـقليـة عصـر عبـاس بن فـرناس، يجـسـد ذلك بصورة جلية.

ـ تتـفـضـلين بالقـيـام مـعي... وهناك تفهمين...

ـ هناك أي هناك؟ لن أغادر هذا الكرسي..

ـ ليس عندي وقت أضيعه معك... الطائرة مـقـسـومـة... الجـزء الأمـامي للرجـال.. عندنا الاختلاط ممنوع.

ـ ولكني دفعت دنانيري بقدر ما دفع أي

رجل من هؤلاء المتصدرين في مقدمة الطائرة...

- هذه حقوق مكتسبة للشورب واللِّحى.. (15).

من الواضح جدا، أن الحوار يبين بشكل مطلق، الرواسب الثقافية التقليدية العالقة بذهنية الرجل، تلك الرواسب - العائق الكبير في استيعاب كل ممارسة متحضرة ... بل حتى الأب في قصة «فتاة وحيدة» وهو الأب المفتقد أو - على الأقل - المرغوب فيه، المناصر والمدعم لمشروع المرأة «طيبة» التحرري.. نجده مشبعا، إلى حد ما، بفكر وثقافة حديثة (امتطاء السيارة) غير أن اصطدامه برواسب ثقافية غير عقلانية (العراف) شكل نهايته المحزنة.

وعدم الإدراك والوعي بالدور الريادي للثقافة الحديثة في تطوير والنهوض بواقع المرأة، يرد بصورة أكثر جلاء على لسان الرجل (القرصان) «الثقافة لا تصلح أساسا لبناء حياة زوجية سعيدة (65).

ومسألة أخرى جديرة بالإثارة.. هي مسألة الخروج القبلي عن وثن الأبوية، إذ نسجل حضور الأب في قصتين فقط «فتاة وحيدة» و «أوجاع أمرأة لا تهدأ»... وزمن السرد يتحدد بعد عملية هدم صنم الأبوية «وكان الأب نفسه قد مات» (91) وكأن الزمن الجديد،، يشرع لإباحة هدم أصنام المجتمع الأبوي... زمن يبشر بتحطيم كل بنى الفكر التقليدي، الملجمة لطموحات وآمال الانعتاق، لأن في نهايتها، بداية حقيقية نحو التحرر والرقي.

-5-

اللغة في «تاء مربوطة» لغة حساسة تتميز بالكثافة والغنى الدلالي (5) وهي ليست جارحة وعارية... غير أن زخم اللغة الفني والجمالي، لم يشفع في إخفاء عري الأفكار، ومن ثمة تتخطى الكاتبة (تخرج عن) المساحة المتاحة في ممارسة التخيل والكتابة... وهنا نسجل جرأة مخيلة فاطمة يوسف العلي.. ومغامراتها الخطرة خاصة وأن بعض الأقلام العليلة، تجتهد في وضع الحياة الشخصية للمرأة المبدعة مثار تساؤل.. وهذا ما لم تعره الكاتبة أي اهتمام.. فكانت أفكارها جريئة.

مثلا:

- «كيف تزوجت عشرة

- كما تتزوج كل النساء

- لم أقصد.. هل دينكم يسمح لك بتعدد الأزواج؟

- لماذا لا يسمح..» (25)

-2-

«لقد استغل غيبتي واقتحم المكتب، دخل معه في صراع.. وفي الجهة الأخرى من الزاوية وجدته/ حبيبي متكسرا، مسموما بفتافيت الغيرة والغضب.. لقد انتصر عليه شريكه بي (44).

-3-

«كان ابن العبدة.. يتظاهر بأنه يرتب كتبه

قريبا من غرفتها... وكانت هي نائمة... سبق أن لاحظت أن عينيه عليها، ولكن أمها قالت لها إن ابن العبدة هو أخوك ولا يتجاسر عليك. في ذلك اليوم القائظ.. كانت مستلقية على وجهها في سريرها.. أحست باليد التي تتحسس ظهرها. شعرت بالراحة وانتظرت أن تتمدد الأم بجوارها، نزلت الكف الملتهفة إلى ردفيها... أزاحت ثيابها.. كان قد أزاح ثيابه.. والتصق بردفيها.. فزعت.. عرفته من ثيابه المتهدلة قبل أن تحدد موقفها كان قد بلغ شهوته.. وأحست بشيء يسيل على ردفها ويترك شيئا على السرير.. (90.91).

4.

وحكت له كيف أنها لم تتوان حتى في أن تعشق زوج أختها وتمارس عليهما الإرهاب و..سجلت لهما لقاء غراميا، وشهرت بهما في أوساط العائلة» (94).

5.

«- قولي يا لبنى: زوجتك نفسي؟ قولي.. قبل إن تكمل الكلمة كان قد دفعها على وجهها..

وامتطى ظهرها.. كان أشد ما يضايقها لحيته، المنقوشة وهي تحتك بكتفيها. وقفاها (100)

إذن فأفكار القصص هي العارية و«ليس للعري عندها بداية» (89) أما اللغة فتبدو لطيفة حتى في التعبير عن الجراحات.. وتلك هي اللغة التي تتوسل إليها «لبنى» في بناء العالم البديل، الخالي من مساحيق التعتيم.. وهي (أي لبنى) مفتحة على كل من يرغب في دعم مشروعها لم تتموقع في خانة معينة، هي مع «اليمين يمين، ومع اليسار يسار، وتسير مع كل الأهواء».

(94) وهنا حدة الوجع، لم تنسق وراء مرجعية دينية أو سياسية، هي كاتبة متفتحة، وإن كانت تشتري ما تنشره من كتابه نعجز أن ننعتها بالتقدمية لأن الكل يعرف «ادعاءها بالتقدمية والرفض» لكن لا يمكن اتهامها بالانتهازية والرجعية.. لأنها تخطو نحو الحرية.. وتؤسس لقيام عالم لا أوجاع فيه.

.6.

الخطيئة.. الذنب.. البراءة... الدين.. الجنس.. الحرية... الحلم.. أسئلة تشكل عالم «أوجاع» فاطمة يوسف العلي... عالم له قوانين متنوعة ومتعددة، لا تخضع لجاذبيته إلا الكاتبة نفسها، إذ اشتهت أن تكون في آلامها وآمالها.. رسولة كبد الشرق المثخن بالجروح والتعفنات.. رسالتها البحث عن الخلاص (النسائي) لأن «الكتابة تخلصها من عقدها المكبوتة وتحافظ على صفاء شكلها وراحتها.. (92).

أسئلة تشكل بنوع آخر.. أوجاع الحب العميق، حب الخطيئة والبراءة، حب الإنسان والحلم حب الحرية والجمال. وحب الرغبة الدائمة في هدم صنم الفكر المتزمت والتهكم على عبدته، وإدانتهم

والتشهير بعاداتهم وتقاليدهم البائدة... وتعريتهم من مساحيق التجميل للكشف عن تشوهاتهم وعن أحلامهم الصغرى، ونقصد:

- الرجل الذي «تعامل مع جسدها (المرأة) على أنه ملعب.. ليس للعب فيه قواعد ولا حدود» (94).

- القرصان المختبئ وراء شعارات «المنطق والايديولوجية، وحق المخالفة، والرأي والرأي الآخر، وكل هذه الشعارات البراقة التي تدل على الثقافة» (61).

- الأستاذ (المثقف) الذي لم يكن مقنعا في تبرير موقفه في رفض الخروج من علاقة ضيقة (أستاذ/ طالبة) إلى علاقة إنسانية واسعة، وربما خاتم الزواج، الشبيه بشوك «السمك حين يعترض الحلق» (37) وقف في طريق (حلق) هذا اللقاء، الذي كان من الواجب إنهاءه بموقف إنساني نبيل، زيارة «منى» الصديقة والطلبة في المستشفى.

- الرجل المغرم في صوت «أحلام» (103) والذي يطاردها من خلف أسلاك التليفون دون الإفصاح عن هويته، وكأنه واحد من تلك الأسلاك الحديدية، ولكن هل للحديد مشاعر وعواطف يضمرها؟ وإذا كان.. متى يكشف عن أسراره (13).

الكاتبة هذه الفرس العربية، الأصيلة والجامحة، تورط قارئها بلباقة فنية عالية، للتواطؤ معها، في مخاصمة الواقع وفضح تعفناته، بنوع عقلاني وهادئ، وإن كانت عوالم قصص «تاء مربوطة» بعيدة عن حلبة الهدوء، فهي عوالم زلازل وبراكين تستهدف تغيير الصورة الكائنة للواقع إلى صورة أخرى، جديدة، ترغب الكاتبة في ولادتها بعد آلام المخاض و أوجاعه، لأن رغباتها بركان يقذف بالحديد المصهور، والتراب المذاب، والماء الغالي... » (85).

حقا إن فاطمة يوسف العلي بركان انفجر في الوجوه المتعددة لمجتمع ينظر بعين التخلف والعقم لأسئلة المرأة وقضاياها، بركان فضح أسرارا، حاولت مؤسسات المجتمع التقليدية كتمانها، بل وحصنتها بوضعها موضع السؤال المحرم، بركان كشف، أيضا، أسرار رفض المهانة والحيف والتوق إلى ما ينبغي أن يكون من مؤسسات حديثة وحداثية.. ومن علاقات اجتماعية حقيقية.. ومن تسييد مطلق للقيم النبيلة... ومن كبح جماح مطلقية المعتقد الديني لـ «أن الأمر لا يتعلق بالبحث عن ملجأ لدى أو ثاننا» كما يقول الفليسوف الوجودي مارتن هايدجر، والكاتبة تزرع كل ذلك عبر اختيار مدقق، محكم ومحبوك للمفردة المفعمة بالحب الإنساني الكبير الذي لا يتأتى إلا للمبدع (ة) الحقيقي (ة).

وهي بقدر ما تتألم وتنتقد وضعية المرأة المضطهدة أو الراغبة في الاضطهاد، بقدر ما تسخر من الرجل المتفنن في إبداع خيوطه العنكبوتية «وكانت تسخر من الوجه الذي يظهر به.. كرجل أخلاقي وداعية فضيلة» (89) تسخر منه بأسلوب لاذع مدينة فكره وعاداته البائدة... وتسفه أحلامه الوحشية،

المدثرة إما بغطاء التشبث بالأصول، أصول اجتثات القيم النبيلة (الخضرة - الظل - الثمار..) التي تخرج عنها البطلة في قصة «خالتي موزة» ولو اقتضى الأمر مخالفة سنن الطبيعة.

- كيف تقتلعها؟ من سمح لك؟

- حسب الأصول

- الأصول؟ أي أصول؟ (8).

مدثرة بكساء ديني، فالرجل ذو اللحية، المنفوشة الذي لا يقبل الحرام سرعان ما امتطى ظهر «لبنى» بحثا عن شهوته، الداعية الفضيلة يختزل عوالم المرأة في لذة بدنية عابرة وهنا دعوة صريحة وجريئة وصادقة من الكاتبة إلى هدم (الخروج عن) خطاب جنسي يتوسل لغة الدين، في هذه الدعوة تبلغ الكاتبة قمة التحريض على «انتفاضة ثقافية» داخل مجتمع عربي يسوده فكر تقليدي عقيم، يستهدف اغتيال (وأد) المرأة، الطامحة فكر أو ممارسة لدخول عصر حديث حداثي.

-8-

وأخيرا، عالم فاطمة يوسف العلي، القاصة والكاتبة الروائية، المتمردة والجريئة، هو عالم فراشة «أزهار الخطيئة» فراشة لاتهادن في اقتراف خطيئة الكتابة.. ومن ثمة تبقى مجموعتها القصصية الأخيرة «تاء مربوطة» رفيعة، جيدة، خطرة.... وتشكل إضافة نوعية ومتميزة لفن الكتابة القصصية العربية.

الهوامش

1- فاطمة يوسف العلي «تاء مربوطة»
مركز الحضارة العربية - الطبعة الأولى - 2001

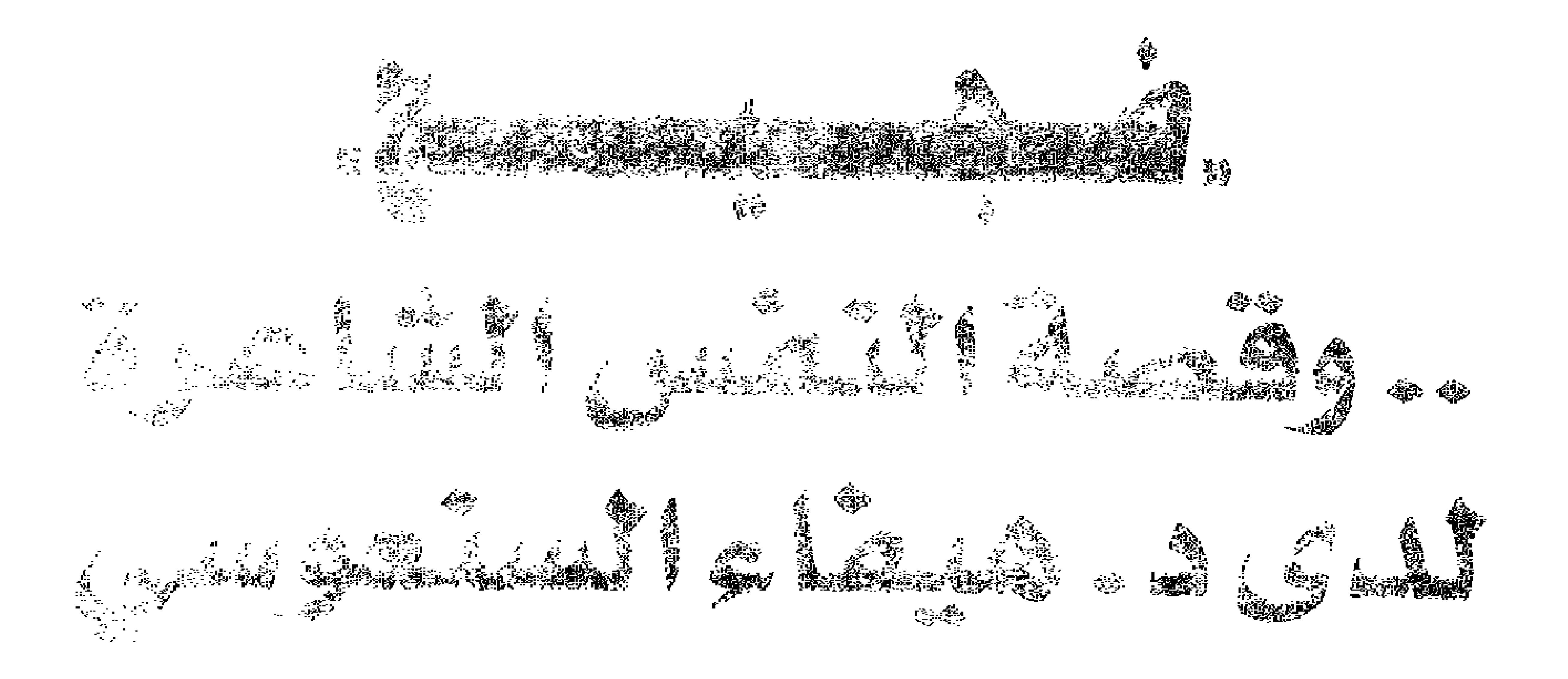
- كل الأرقام الواردة بين قوسين تحيل على صفحات المصدر السابق.

2- ماجدة حمود - مجلة «البيان» عدد 379 فبراير 2002 ص27.

3- ماجدة حمود - المرجع السابق.

4- ماجدة حمود - المرجع السابق.

5- ماجدة حمود - المرجع السابق.



الزوايا الضيقة التي تدخل منها الكاتبة إلى عالم القصة تؤكد براعتها في الإمساك بخيوط العمل الدرامي

بقلم: د. جودة أمين (مصر)

حينَ تُطالعُكَ المجموعةُ القصصيَّةُ... ضَجيج.. للكاتبة الكُوَيتيةِ الدكتورة هَيفاء السَّنعوسي.. أوْ حينَ تَقْرأ بَعْضاً منْ قَصَصِها.. فَسَوفَ يَبْدو لكَ - للوَهلة الأُولى - أنَّ هَيفاءَ تلكَ طبيبةُ نَفْسٍ.. شاعرةٌ.. قبلَ أن تكونَ قاصَّةً...

ذَلكَ.. أنَّها تُجيدُ التَّناغُمَ - معَ القصّة، بَلْ إنَّها تُحسنُ التَّفاعُلَ - معَ مَواقفَ الدِّراما - عُمُوماً - ولكنْ.. بمُعطَياتِ عِلْمِ النَّفسِ الأَدَبيِّ، وبمعايير الشعر... رهافةٌ في الحس.. ورقةٌ في الشعور، ووَحيٌ للصورة...

كما أنَّ غالبَ قصصها - كالشِّعر.. تُضمرُ أكثرَ ممَّا تصرِّحُ... وتُوحي أكثرَ ممَّا تَبُوحُ، وَتُسرُّ أكثرَ مما تُجاهرُ... وَتلكَ - لَعَمري.. أرسْتقراطيَّةُ الفَنِّ الشُّعوريِّ الرَّاقي.

أيضاً.. يبدُو أنَّ عملَها باحثةٌ أكاديمية في جامعة الكويت، مَعَ كثرةِ أسفارِها، وتعدّد خبراتها.. ومَع تنوُّعِ ثقافتها، بينَ عرَبية وغربية...

أقولُ.. يبدو أنَّ ذلك كلَه قد رسَّب فيها أثراً ما.. دفعها.. تدري أو لا تَدري.. إلى أنْ تتناولَ كلَّ قصةٍ من ضجيج - بحرفية وذكاء ومهارة، دقة في اللغة، وبريقٍ في الألفاظ، مع التركيزِ الحَاد.. والاختِزَالِ المُكثَّفِ في الأساليب..

والأديبة هيفاءُ - بمواهبها الفطرية - قادرةٌ على تناول الحدث من خلال مخطط هندسي دقيقٍ، تواكبه صرامةٌ في التنفيذ، لا تَحدُّ من تلقائية أداء الشُّخوصِ، مع التنوع المتَّسعَ في تكنيكات العَرْضِ، ثُمَّ.. من خلالِ ذلك كله.. تنطلق شخصياتُها - المرسومة بعناية - في تفاعلها مع أنماط الحياة من حولها..

***

والضَّجيجُ.. هو القاسم المشترك الذي لا تكاد تخلُو قصةٌ منهُ...

ففي قصّة: عتمة - مثلاً.. تقفُ الشخصيةُ المحوريةُ في نهاية النفق، وقد حاصرتها عتمتان، أولاهُما.. مادية حسيَّةٌ، تطلُّ من خارج النافذة، وتحاولُ أن تطُول الرَّجلَ كيما تسحقَهُ.. أو هكذا تتراءى لهُ...

«....، الكلُّ نيامٌ... نيامٌ.. إلاَّ هُو.. إلاَّ هُو...

يتمنَّى لَو يعرفُ سرَّ مطاردةِ القلق له...». (ص 16 - 17)

أوشك أن يفقد عقلهُ، فهو لا ينامُ.. لا ينامُ - كل ليلة - أكثر من ساعتين.. وعندما يفتشُ - في عقله الباطن - عن أسباب لهذا العناء، تُطبقُ عليه العتمةُ الأخرى، عتمة نفَسية.. ترسَّبتْ في أعماقه، منْ آثارِ ذلك المشهد اللَّعينِ، الذي جُرَّ فيه جرًّا - إلى السقوط في أوكار نساء الليل، بعد صفقة خاسرَة ذهبت بأموَاله، فأطاحَتْ باتِّزانه.

ويُحكمُ الحصارُ خيوطَهُ.. فيقع صاحبنا فريسةً لضجيج المكيِّف - أوْ حرارة الجوِّ - من ناحية مادية، ثم يُطبقُ عليه القلق المتصاعد من داخله - من ناحيةَ أخرى نفسيّة، فيصابُ بذلك الصداع الدائم.. الذي لم تفلح في تخفيفه نصائحُ الأصدقاء، ولا علاجاتُ الأطَباء، وهكذا.. يَصيرُ على شفا الانهيار...

نقُولُ: يصيرُ على شفَا الانهيار.. لولا...

لولا أنَّ صوتاً ما حنوناً افتقده طويلاً... يطفو - على السطح - منقذاً.. إنه صوتُ زوجته بوداعتِها المعهودَة، ممثِّلة لعالمه الطاهرِ القديم...

هنا... يخترقَ الصوتُ الهادئ قلقه، وينفذ - كالسِّحرِ - إلى نفسه، ثم يتبدَّى الصوتُ صورة - بين يديه، يذكره بما كان قد دار يوم خرجتْ من البيت، واختارَ هو أن يعيش في العتمة.

«....، غادرت المنزل في يوم كئيب، ولم تعد.. تركته يصارع حياة بلا حياة. دخلت نساءٌ كثرٌ إلى منزله بعد تلك الليلة.. غادرن أيضاً بقى هو وظله.. يتصارعه ضدَّان ويقتحمانه في عالم لا يدرك بدايته ولا نهايته....». (ص 20).

أخيراً.. ينطلق من داخله صوتٌ، يخترق ذلك الجو المتأسّن، ويلح عليه بالعودة عن العَفنِ...

وعندئذ.. يرفض الحياة الفارغة التي لا معنى لها، بعد أن مزقهُ الحنين..»، تصرع أذنيه أصوات الزجاجات... تخترق أنفه روائحها.. لكن الرفض هو المستقر... تنطلق الزفرات والعبرات وتحكم قبضتها عليه.. ينجح، ولكنه لا ينام.. لا ينام.. لا ينام..». (ص 21)

لقد تمرَّدَ على عالمه القديم، وهَجَرَ زوجته، وهَجَرَ معها الإحساسَ بالبيت والحياة، وآثر الانهيار والسقوط، على أثرِ صفقته الخاسرة، فصارت حياته كئيبة خانقة، لم يعد فيها غيرُ ظله..

حتى النساء اللائي لوَّثْنَ حصنه.. غادرنه إلى غير رجعة... ولم يعد لديه سوى الكآبة والضجيج والعتمة... لكن آن للمآسي أن تهجره هي الأخرى، بعد أن بدأ حنينه وإحساسه يعودان إليه، ويتصارعان مع الكائن المتمثل في التمزق، فيقرر الرفض طوقاً للنجاةِ، إنهُ الملاذُ الذي سيخرجه

من عتمته، تلك التي تطفح من داخله، فتعكر تيار الحياة النظيف، وترين على نورها فتطمسه...

وهذا يفسر - لنا... عدم قدرته النوم.. حتى بعد أن يقرر العودة؛ لأن طريق الخطيئة الذي توغل فيها طويلٌ، ومن ثم... فطريق العودة - هي الأخرى عسيرةٌ، تحتاج منه إلى معاناةٍ ومُجاهدَة.

****

وقصة.. ضجيج - التي عَنونت المجموعةَ.. هي الأخرى... مشهد من مشاهد الانكسار النفسي، الذي يصيب الشخصية بالصداع المزمن...

تبدأ القصة بمشهد يعدّهُ النقادُ معادلا موضوعيا، يختزلُ الفكرةَ والعبرةَ... بطلة القصّة.. طفلة لم تتجاوز السادسة، تشاهد حارس المدرسة وهو يزيح عن طريقه - قطة ضعيفة، بركلة مؤلمةٍ، فتصرُخُ القطةُ ألماً...

«... ، يعبرُ عن غضب وألم، وشعور بالانسحاق.. كان العجز هو الوسيلة الوحيدة - فقط - للتعبير عن كل هذه المشاعر...». (ص 23)

ويستدعي منظرُ القطة المقهورةُ - من ذاكرة الطفلة - صورة معادلة، أطفال فصلها المكبوتين أمام صراخ المدرّسة المستبدّ، وعصيّها المشهّرة.. ، يندسُّ الهلعُ في عظامهم المرتجفة...

فينطلق الخدرُ في خرائط أجسادهم...». (ص 24)

وإزاءَ تجمّد هؤلاء الأطفال المُحاصرين بمشاهد الرّعب، يبزغُ من زاوية ضيّقة - نورُ الثورة، وضجيجُ الاحتجاجِ على المناظر القابضة.. متمثلة في: «لا».. «ممنوع».

«....، ضجيج الأنا، وصراخ الأنا.. تنفجر آلام الشعور بالاختناق، والشعور بالغرق في مستنقع الضمائر الميتة.. تتسارع ضربات القلب يزداد الخدر والثقل في ساقيها.. ينسحب الشعور إلى اليد اليسرى... يعلو شيئا فشيئا.. ليصل إلى الصدر...». (ص 25)

وفي الوقت الذي تعاود فيه المشاهد القاسية الإلحاحَ على الشخصية.. لتسحقها، أو تجعلها تقترب من الانفجار...

«... ، لم تعد تحتمل.. تنفجر الآهات - مرة أخرى - صراخا دفينا في الأعماق.. ينفجر الضجيج معلنا الغضب والثورة...

وُلدَ - أخيراً هذا الدفين...

هل سيتوقف الضجيج الذي يصيبها بصداع مزمن؟....» (ص 27).

ومع أن الثورة قد بزغ فجرها.. فإن هذه المشاهد التي تطل عليها من الماضي قد تركت آثارها في شخصيتها، إنها - كثيراً - ما تلجأ إلى الصمت، هو سلاحها المتفرّد، الذي اتّشحت به في سنوات القهرَ، وَما يزالُ ملازماً، مرضا مترسّبا من أمراض الأنانية وعشق الذات، وغالبا ما يلجيء صاحبهُ إلى عاهاتِ الاستسلام.. والخنوع... والعجز...

****

إن القصة تمثل الصراع بين الأنا المتسلطة.. والأنا المسحقة...

الأولى: دأبت على القوة والعنف في فرض سلطانها...

والأخرى: عاجزة لا تستطيع دفع التسلط..

فيكونُ الضجيج ناتجا عن المفارقة بين الكائن المنسحق المهزوم، وما يجبُ أن يكون، متمثلاً في الحرية والانطلاق والقدرةعلى التعبير.

وأسلوب الكاتبة في توليد الصراع.. يتمثل في أنَّ الشخصية يحاصرها قلق نفسي شديد، فتستدعي ذاكرتها مشهداً - أو مشاهد - تتصل بهذا القلق.. هي مشاهد من الماضي، ولكنَّها تصطدم بالحاضر الواقعِ، أو تتشابك معه فتزكي أواره...

ويتبلور الصراع داخل النفس القلقة، ويصل إلى ذروته، وتصل الشخصية من خلال الموازنة بين الكائن وما ينبغي أن يكون - إلى سر هذه المشاهد، ومن استدعائها تنفك عقدتها...

إنها طبيبة نفسية.. لا تطلب من المريض سوى اجترار مشاهد الماضي، فيقوم بسرد بؤر القلق والاضطراب المتضخِّمين عنده.. فيصل المريض إلى قمة التوتر.. بعد أن يتمثل الحدث أمامه مرة بعد مرَّة أخرى، ويلح عليه.. ويلح عليه، حينئذ.. يبدأ في التعافي وقد أدرك مرضه، وأزاح عن كاهله همومه، ووصل إلى نقطة إيجابية بها يتخطى مشكلته.

*****

والمجموعة... لا تخلو من النقد الاجتماعي، ذلك الذي يؤصل التصاق الكاتبة بواقعها، سواء على المستوى المحلي، أو المستوى العربي...

كما يبرز قرب الأديبة من الكثير من هموم المجتمع - وطموحاته، وقدرتها على التقاط الهنات المختلفة هنا في الكويت، أو هناك في أي بلد عربي.

ففي قصةَّ.. الحاضر الغائب.. نَرى صورة من صور الإسقاط النفسيّ... حيثُ تتوالى نجاحات الزوجة العالمة، وتذيعُ محاضراتها وندواتها، وتعدّد مشاركاتها في مؤتمرات - محلية، وعالمية، وتُدعى - كثيراً - إلى لقاءات تليفزيونية.. إلى أن تنال جائزة أفضل بحث علمي على مستوى الدولة...

وفي الوقت الذي تقف فيه لتتسلم هذه الجائزة العلمية الرفيعة...

«... يزداد التصفيق حرارة وتلتهب مشاعر الجميع.. تراقب - بخدر وحذر - قسمات وجه زوجها، الذي يحاول الهروب من نظراتها.. يبقى في الصف الأول.. في زاوية الحاضر الغائب...

تتذكر جملة ظل يرددها سنوات طوال: مملكة المرأة بيتُها». (ص 38)

إنَّ الزوجات الطموحات.. يجسدنَ مشكلة اجتماعية، يعاني منها الكثير من الأزواج الشرقيين، الذين لا يعترفون بنجاح للمرأة إلا في داخل بيتها، مع زوجها وأولادها، فالملكة الحقيقية - في نظرهم - بالنسبة للمرأة هي عالمها الخاص بها، مجرد أنثى.. تلد... وتُرَبِّي.

ومع أن الزوجة الأم قد حققت نجاحا في الداخلِ والخارجِ، فإن رأي الزوج مايزال عقبة كأداء تنغص عليها حياتها، حتى وهي في القمة، مما يجعله في نظرها، إن لم يكن بالفعل،

يجلس في مقعد الحاضر الغائب.

إنه الصراع بين الحلم والواقع...

فهل سيتركها الزوج لتنطلق فتحلق في فضاء كان حكرا على غيرها؟!! أم أنه سيظل يطاردها حتى يقص جناحيها؟!!

ثم.. يسقطها من فوق جواد طموحها، ويعود بها إلى عالمها الضيق؟!!

* * * *

والكاتبة - كما قلنا.. تتعامل مع قصصها بروح الشعر، تركز على الصورة أو المشهد - بشكل مكثَّف، وعلى القارئ أن يتوسَّل، بما فيّ الشعر من قوة الإيحاء، ومن قدرة على التخيل.. كي يصل إلى المغزى الخفيّ.. وذلك من خلال ربط الخيوط غير المرئية.. ثم القفز إلى النتائج.

نصادُ خللا اجتماعيا ما - في قصّة.. قلق.. حيث تواجهنا مراهقة شابَّة، وقد أجبرتها ظروفها على الزواج من كهلٍ غنيٍّ فإن، أنجبت منهُ طفلا، لكنَّ الزوجَ هلكَ، وتركهما بعد معاناة طويلة مع أمراض الشيخوخة والعَجز.

ويتساءَلُ القارئُ.. وحُقَّ له أن يتساءل.. أيُّ ظروف تلك التي أجبرتها؟!

ربّما.. أقول ربما أرادت الفتاة الصغيرة أن تتخطَّى واقعها الكئيب.. المتمثل في بيت أهلها - لأسباب مادية أو أسرية.. إلى غد حالم توهَّمتهُ في حياة مادية رغَدة، أو في أسرة مستقلة، تشعر فيها بكيانها، فهربت من ذلك الواقع الذي ترفضه - أو اضطرت إلى رفضه، إلى واقع آخر، أشد وطأة وأكثر ألما، وإلى مستقبل غامض مجهول.

والنقاد يرونَ.. أنَّ عالم القصة ليس كعالم الشعر، فالدرامي مطالب بالتفسير والتنوير، مطالب بأن يرد الأسباب إلى أصلها الاجتماعي - أو النفسي، أو حتى الخِلْقي العضوي...

لقد واجهتنا الكاتِبة هيفاء بمشهد نفسي مؤثر، أشبه ما يكون باللوحة الفنية، تظهر منها السطوح، ولا تكادُ تشف عن القيعان.

* * * * *

وفي قصة.. هزيمة.. فتاةُ تحمل ملامح أمٍّ آسيوية، تتلوى الفتاة من الألم، تحسُّ أن كل المحيطين بها يترصدون قسماتها.. يتأملون - بدقة - وجهها الغريبَ، بل يمزقون مشاعرها بالكلمات الهامسة.. إنَّها - إذن - تشعرُ بمرارةِ الهزيمة.

«...، همس النساء في الأسواق يردد نفس العبارة:

ابنة الخادمة؟!

لم يجد إلاَّ هي؟!

تصرخ الكلمات في أذنيها، وتخترق أحشاءها وتمزق مشاعرها.. تشعر بهزيمة ساحقة.. تجر روحها المرهقة.. تفتح باب المنزل بضعف شديد.. تجر قدميها نحو حجرة النوم.. تغلق الأضواء وتندس في الظلمة...

تبحث عن وسيلة للفرار من الواقع المرير..». (ص 44)

هنا... تأثر البعد النفسي للشخصية بالبعد الاجتماعي الطبقيّ، الذي ينظر إلى الخادمات الآسيويّات

نظرة دونيَّة، فالطبقة الاجتماعية السائدة - أو القاهرة ترفض الاقتران بالطبقة المسودة - أو المقهورة، وتراه إن تمّ عاراً يستحق الغمز واللمز، وحدثا ينظر إليه بازدراء واشمئزاز، مما يجعل القهر يمتد إلى الفتاة لمجرد إنها تحمل ملامح تلك الطبقة المقهورة.

*****

والكاتبة لم تتجاهل عالم السياسة.. بل أسهمت بقلمها في تعرية أماكن الخلل فيه، واستعانت بالتركيز.. والتكثيف.. والرمز.. في تناولها لقضايا السياسة والسياسيين، ترى الكلمات والجمل وكأنها مقطرة تقطيرا.

في قصة.. الحبل السري.. تظهر - صباحاً - لافتاتٌ بيضاءُ، وقد كتبت عليها - ليلا - تشوهات كلامية، بعيدا عن أعين الرقباء، يتحيَّرُ مجتمع الدائرة السياسية ويتوزَّعُ؛ منهم المتهمون....

«...، رُسِم على جباههم علامات واضحة...

ومنهم أصحاب القيم والمبادئ، الذين تمنعهم قيمهم البالية من أن يفعلوا ذلك.. ومنهم من يناضل ليستسلم.. يبدو أن الكل قد حاول المقاومة، ولكن كل بطريقته الخاصة، الخاصة جدا...». (ص 68)

يظهر بعضهم شامتا متفائلا تجاه الفتنة، ويبدو بعضهم متشائما، وبعضهم يحاول التلصص؛ ليعود بخبر أو معلومة، ومنهم من لا يعنيه الأمر؛ لأنه يعيش حلما آخر يشغله عن واقعه.. ومنهم من يعترض...

مشهد غريب يجمع كل المفارقات.. يذكرنا بالمشهد الافتتاحي لمسرحية صلاح عبدالصبور... «مأساة الحلاج» الذي لا يعبأ فيه أحد بقضيَّة المصلوب الحقيقية، وهي مشكلتهم، وراح كل واحد منهم ينظر إلى المشهد من خلال مصلحته، أو رؤيته الخاصة، فمنهم من يرثي للميت، ومنهم من يرى في موته عظة وعبرة، ومنهم من لا يهتم به البتة...

أو مشهد الناس في شوارع عكا، في مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي.. «وطني عكا» إذ يختلفون في أمور لا تتصل بما هم فيه من الوضع السياسي، فمنهم منشغل بالكرة.. وبالنادي المفضل لديه.. ومنهم محموم بالشراء والتسوق، ومنهم مهموم بترديد السخافات السياسية...

يجمعهم كلهم عدم الاهتمام بالمسألة الأصلية...

ولكن - رغم الاختلاف والتمزق.. مايزال من أعضاء الدائرة الحكومية، من ينادي بالصمود، والرغبة في ألا يخترق صفوفهم أحد.. في الوقت الذي يظهر فيه المسؤول عابس الوجه، يصطنع لنفسه ثقةً وكبرياء، يحاول أن يهدّئ معسكره ألا خوف عليهم، فالخطة محكمة، لكن الأهم.. ألا تفقد (.....) ثقتها به، هذا كل ما يعنيه! هذا كل ما يعنيه!

ثم يسأل أحد اتباعه:

«...، ما أخبارُها؟... هل لها أية نشاطات ضدي؟

- لا أظن.. فالمسؤولة تراقبها جيدا.. وقد جندت البعض لمراقبة الوضع

تحسبا لأي طارئ، كما أنك تعرفها يا سيدي.. فهي عدوةٌ محبوبة، إذ لا تفعل شيئا في الخفاء...

يزفر مرة أخرى، يخاطب نفسه بصوت خافت جدا.. هي من أخشاه... كثفوا المراقبة على أعدائي..

وحاولوا معرفة مروجي الإشاعات....». (ص 72 - 73)

وإزاء مشاعر الخوف والقلق، والرغبة في الانتقام.. فإن المسؤول - ورفاقه مازالوا عاجزين عن فك الألغاز المكتوبة على تلك اللافتات... إلى أن تدخل السكرتيرة لتعلن أن عملية إزالة اللافتات قد تمت بسلام.. وأن المراقبة قد كشفت بسبب حالة الاستنفار.

وقبل أن يصلوا - في حيرتهم - إلى فك الطلاسم، تدخل السكرتيرة - مرة ثانية - لتعلن عن خبر قرار سيادي... (من فوق !! من فوق قوي !!):

«...، جاءنا للتوِّ خبرٌ من مكتب (....)... يقول:

سيتم إصدار أمر بحرق اللافتات.

يتهلّل... يفضُّ الاجتماع...

إن الديمقراطية والتعبير الحر هي أشد ما يخشاه ذلك المنتفخ المترهل.. الذي لا يستطيع فعل شيء غير اتهام الآخرين، فهو - ومن معه - لم يتعودوا الفعل، ولن يكون بمقدورهم، في مجتمعات اعتادت حكم الفرد...

والقرار السيادي.. هو الحبل السري، الذي يغذي تلك الدوائر السياسية الخربة، فهو الذي يخرجهم من مآزقهم، ويعفيهم من تبعة اتخاذ القرار... إنه القرار الذي يؤصل المركزية في الحكم، ويدعم استبداد الفرد، ويظهر الآخرين كما لو كانوا دُمًى، ليس لهم من دور...

****

وقد عالجت الكاتبة مشكلة إحساس المواطن بالاغتراب في بلده في قصة.. رجل البحر.. رجل تجاوز الثمانين، يرى في الشارع وجوها جديدة، وملامح غريبة، ليس فيها أحدٌ من أصحاب الوجوه المألوفة التي يعرفها.. ولكن روحه تستعيد كيانها عندما يرى البيوت القديمة، ويشم رائحة البحر.. فيحاول أن يتشبث بها...

ووسط هذه الأحاسيس... يسقط مغشيًا عليه، فيحمل - بسرعة - على أكتاف هذه الوجوه الغريبة، يعلنون موته، يعجلون بدفنه...

«...، مات... يرحمه الله.. وإكرام الميت الإسراع في دفنه.

لم يمت... لكن الوجوه الرمادية أرادت دفنه؛ لأنه كويتي اختلط دمه بملح البحر.. وأصابت يده خشونة لا علاج لها...

ردد كلمات في أعماقه.. لا يستطيع سماعها أحد تقول:

البيت بيت أبونا و.....». (ص 52 - 53)

*****

إن سياسة قمع الحريات، وشل الإرادات، وتكميم الأفواه.. تصيب الفرد بالإحساس بالاغتراب المكاني والزماني، فلا يشعر الإنسان بأهمية الوطن أو قيمته - ما دام الوطن لا يتحقق فيه، ولا يحقق له وجوده وكيانه، فيشكُّ في عقله، ويظن أنه في الزمن الخاطئ.. فيضحي وحيدا..

وهو يعيش بين أهله وأصحابه وعلى أرض وطنه، إذ قد خرج من المكان والزمان اللذين يتواجد فيهما؛ لعدم قدرته على أن يتعايش معهما...

في قصة.. ظمأ.. يمارس الأب سلطته، ويرفض أن يتزوج ابنه ممن يحب؛ لأنها - على حد زعمه.. لا تناسب عراقة نسبهم...

يطرده أبوه، فيهجر الابن وطنه، ولا يعود إلا بعد أن تتوسل إليه أمه - في خطاباتها - أن يرجع بعد أن مات والده...

«...، متى ستعود؟

أريد أن أراك.. فأنا بحاجة إليك...

يعود إلى الوطن مصحوبا بحب قديم...

يعود ولكن الغربة تصاحبه أيضا...

عناق حار جدا على أرض فارقها سنوات طويلة..

يذهب الحنين...

ولكن الشعور بالاغتراب يظل موجودا...» (ص ١١١)

لقد عانى الابن - في غربته - آلام البعد عن الوطن، وحرقة الحنين إليه، وشوقا إلى من يحب من أهله، ولم يستطع أن يتخلص من هذه الأحاسيس المؤلمة التي أصبحت جزءا من نسيجه، وعندما يعود إلى وطنه يعجز عن أن يعود إليه لحنُه القديم.. فيظل الإحساس بالغربة يطارده، ويقسو عليه، فلم يعد الوطن كما كان، ولا الأهل كما كانوا، بل.. لم يُمسِ - هو الآخر مثلما كان...

كل شيء تغير...

إلا الشعور بالغربة الذي ظل يضغطه، حتى بات يُعنيه...

لم يتبق له غير صديق قديم، ينتظره - الآن - على المقهى بلهفة شديدة... ولكنه لا يجيء...

مع أن هذا الصديق لا يعرف غير لغة الصمت...

لغة الصمت فقط...

لكنه جالس - وسط رواد - المقهى ينتظر الصديق المتأخِّر الصموت... يهاجمه وحيه، يشعر ضجيج الأصوات المختلطة حوله... يخرج مذكرته.. لعله يدون فيها شيئا...

«....، أمد بصري بعيدا عبر المسافات الطويلة... تعبت عيناي من رحيل على مشارفها يطل... تمر السنوات وغربتي لا تذوب... ودربي إلى ما لا نهاية... هل يعود موسمي الذي ذهب؟؟ ليزرع في نفسي ابتسامة نابضة بالحياة!! هناك من يرصد خطواتي.. أشعر به.. يرتعش قلبي خوفا منه...

أشعر برفقته.. وبوقع خطواته التي تتعقبني.. أشعر بظمأ لا يرويه ماء...». (ص 108)

وبينما هو على تلك الحال.. .يقتحم صوت عامل المقهى مشاعره؛ ليقدم له الشاي، فينتفض القلم - بين يديه.. ويغلق كراسته.. لتعود إليه أصوات الحاضر حوله، أصوات طالما حاول أن يتجاهلها.. لكنها تحيط به، وتلح عليه.. ويعاود البحث في القادمين عن صديقه الذي تأخر.. فتخطفه لحظة الإلهام ثانية...

«....، ولكنني ما أزال أحمل فوق جبيني حرقة زمن.. حدائقي صمت مكتوم.. يسطو عليها صقيع المدن

الباردة..
يذيب ملابسي، ويكشف عريي...
لابسمة.. لا كلمة.. لا دمعة...
أشم عطرا من بعيد.. فينهار حزني..
ترتمي مشاعري في أحضان صمتي..
ليت ظلك يعود.. ليت صمتي يستفيق..
ليزيح الكلام عني صمتا قديما.. لا يفارقني..
غربة قديمة.. تلازمني كظلي.. تتلذذ بتعذيبي..» (ص 112 ـ 113)

ويسترسل صاحبنا في الكتابة، ينفس فيها عن أحزانه، لكنها ـ كما يبدو... هي الأخرى، تثير فيه حرقة الخمسين عاما. التي بعُد فيها عن نفسه ووطنه، وعانى فيها من الصمت المتراكم، وبرودة المدن التي هاجر إليها، ما يجعله لا يبتسم، ولا يتكلم، ولا حتى يبكي..

وبينما هو بين هذا الضجيج المتضاعف.. من رواد المقهى، وعمالها، وآنيتها، من صوت الآذان يذكره بواجب.. كثيرا ما يتكاسل عن أدائه، ومن هذه السنوات العصيبة التي تتكوم أمامه..

بينما هو كذلك ... إذ يأتي صديقه ليريحه ـ ولو لقليل من الزمن.. ويعبر به سنوات الغربة والألم، إلى فردوسه المفقود، وينتحي به جانبا، في ركن آخر، من أركان عالمه الصَّموت.

ربما يمثل هذا الصديق القديم المعادل الموضوعي، للسنوات الصافية التي عاشها قبيل هذه التجربة، التي طرد فيها من البيت والوطن، أو قد يمثل الانسجام والتصالح مع النفس، اللذين يبزغان من الماضي البعيد، ويفتقدهما الآن.. فلا يكون كلام غير الصمت الصافي الذي لا يثير، ولا يؤلم، ولا يأتي بضجيج.

«...، السلام عليكم»؟

يسقط القلم، يفتح فمه في دهشة، يغمض عينيه في ضعف.. وأخيرا تعبر ابتسامة خاطفة وجهه..

ابتهاجا بوجه صديقه الذي أطل أخيرا.

ـ لماذا تأخرت؟

ـ نصف ساعة فقط. كنت...

تهمس في قلبه صرخة تقول:

«مرت وكأنها ساعات...». (ص 114)

إنه الجانب الآخر الصافي.. أو الموسم النابض بالحياة، الذي يذكره باختناق قديم، يثقل ذاكرته المتعبة، هذا الاختناق يمثل الفاصل بين عالمه القديم في الوطن، مع الأهل ودفء الحياة، وبين عالمه الطويل المجدب في الغربة.

فالكاتبة تفارق بين هذين العالمين الصاخبين اللذين يطلان على الشخصية من المقهى (الخارج)، ومن الوحي أو عالم الكتابة (الداخل)...

والعالم الآخر المنشود الذي يمثل الواحة، التي لا تريد الشخصية منها غير الارتواء من رموزِ صمتها...

ربما ليعود إليه صفاؤه ونبضه بالحياة أو موسمه الذي ذهب.

والكاتبة ـ دائما.. تؤثر أن تكون شاعرة وقاصة ـ في الوقت نفسه، يساعدها ـ في ذلك ـ عذوبة مشاعر

شخصياتها وقدرتها على التعبير عن نفسها..

فالدراما تميل إلى التجسيد، بينما الشعر - في الغالب - يميل إلى التجريد، ومن ثم فهي تتعامل مع معان وأحاسيس مجردة، في الوقت الذي تتعامل فيه - كذلك - مع شخصيات مجسدة، لها أبعادها الواضحة...

وهذا يمثل قمة التركيز في العمل، مع توافر الرغبة القوية - دائما - في أن لا تبوح - أو تكشف - عن زوايا عملها بسذاجة، لكنها تترك الإيحاء الشعري يؤدي دوره..

لقد سوّغت ذلك الشعور بالاغتراب - فنيا - بعد أن اقتربت منه، وتمثل في طرد الأب ابنه، بعد أن رفض الانصياع لأوامره، ثم دخلت عالم الشخصية، الذي بات كالاً من الضجيج الناتج عن الغربة والعجز وفوات الأوان، ليحلم بالوصول - مرة أخرى إلى النبع العذب، والروح الخلاقة، أو القدرة على العطاء والفعل.

*****

والتكنيك الذي اتخذته الكاتبة لتنتقد مجتمعها.. يقوم على المفارقة بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون..

والكائن.. يتمثل غالبا في واقع شخصياتها الزري، أو في خطئها، أو سقطتها التي تعاني منها، أما ما ينبغي أن يكون.. فإنه يتمثل في المثال، أو الحلم - الذي تحاول كل شخصية أن تصل إليه...

في قصة.. مجلس عزاء.. تذهب السيدات كالعادة لتقديم واجب العزاء.. وفي المجلس تبدي السيدات أسفهن - علنا - على موت الفقيد، بينما يتهامسن فيما بينهنَّ - عن سبب موته:

«...، ألا تعرفين سبب موته»؟

يقال إنه تناول جرعة كبيرة من المخدرات.. تقاطعها.. أنا سمعت غير ذلك.. يقولون إنه يكثر من شرب المسكرات، وقد أضرت به..

استغفر الله العلي العظيم.. دعوا الخلق للخالق..». (ص 57)

وبينما الزوجة في نحيب مستمر.. وامرأة تحذرها من ارتفاع الضغط وخطره عليها، تهمس سيدة أخرى في أذن صديقتها:

«...، سيفتتح اليوم سوق جديد مقابل البحر...

ما رأيك أن نذهب؟

فكرة ممتازة...

تقف السيدتان، ثم تتجهان إلى السيدة المسنة.. تقبلان رأسها:

عظم الله أجرك. مثواه الجنة - إن شاء الله...

تفتحان باب الصالة، ثم تندفعان بقوة خارج سور المنزل:

لقد خلصها الله منه.. كان سيئ السمعة..

ولا يستحق بكاءها وحزنها عليه...». (ص 60)

فالمتوقع أن تذهب السيدات إلى مجلس العزاء بدافع حقيقي، قوامه الرغبة الصادقة في مواساة أهل الفقيد والتأثر برهبة الموت...

لكن الواقع أنهن ذهبن بدافع شكلي خوفا من اللوم، ولذلك يُرون وقد بدا عليهن التململ من الجلسة، وعدم الأسى على المتوفَّي، وعند الخروج

يندفعن كأنهن يهربن من كابوس يجثم على صدورهن ليتواعدن للذهاب إلى السوق، وكأن شيئا لم يكن.

والمفارقة - عادة.. تكون بين عالمين - ربما متوازيين.. لكنهما متناقضان، نعم.. يسيران جنبا إلى جنب... لكنهما مختلفان...

تماما كما في قصتي.. ظمأ.. والفصل الأخير...

وقد يكونان متعاكسين، بمعنى أن يبدأ طرف من نقطة تعني نهاية الخط بالنسبة للآخر كما في قصة.. الفقيد...

الفقيد.. كان يحب الناس ويحبونه..، كان رجل كلمة..، وكان صاحب مبدأ..، وكان....، مما يؤصل الحزن في قلوب الأهل والجيران...

ولكن بنت الجيران سيتم زفافها الليلة، يعلن العرس عن بدء عهد جديد، عهد الحياة النضرة، عهد تمنت الزوجة الأم أن ينضم ابنها إليه بزواجه من بنت الجيران.. دانة...

بيد أن الفقيد بموته يدخل بنا عهداً آخر، لم يتبق منه غير الآهات والذكريات، بينما حفل الزفاف سيدق بطبوله، ويعلو بزغاريده؛ ليعلن عن أنه الواقع والحقيقة، وأنه الحاضر والمستقبل،وصاحب الكلمة الأولى.

«...، تمضي ساعات قليلة، تقترب الساعة من الثامنة مساء، تتعالى أصوات من البيت المجاور...

ترتفع حسرة وزفرة من الأعماق تخترقان صمت المكان...

تستبدل النحيب بالزغاريد.. تغمض عينيها فتعود المشاهد القديمة...

هل أصبحت قديمة بانتهاء صاحبها؟

تتسابق سيارات المدعوين.. ترتفع أصوات زغاريد الجيران...

تنطلق الآه.. وتتزامن مع زغاريد حفل زفاف دانة...

أعانني الله على فراقك يا أبو فيصل....» (ص 99 - 100)

* * * * *

إنَّ أسلوب الكاتبة في رسم الموقف - وفي توليد الصراع... يتمثل - غالبا - في خطأ حدث في الماضي.. يمسك بتلابيب الشخصية.. ويسيطر عليها، فلا تستطيع أن تطّرحه، ولا هو يخلي سبيلها، فيضعها في أتون من الصراع النفسي، ومن الضجيج والقلق، وتحاول الشخصية - جاهدة - الخروج من هذه الدوامة بطريقة أو بأخرى، كأن تستدعي مشهدا من عالم الماضي عن طريق تيار الوعي.. فيتأزم الموقف أكثر، نتيجة صراع الماضي المعتم مع الحاضر المشرق، ويصل الموقف إلى ذروته...

ومن هنا... تأتي الدراما في محاولة اجتياز الخطأ، أو إظهار الرغبة في تصحيحه.. ومن هذه القصص: عتمة، ضجيج، المرآة، سقوط...

إن تلك الزوايا الضيقة، التي تدخل منها الكاتبة إلى عالم القصة.. تؤكد براعتها في القدرة على الإمساك بخيوط العمل الدرامي، وإدارة الصراع، الذي يستترُ خلف حدث تجسد في الماضي، لكنها تستدعيه... بعد أن يكون قد هيمن على

الشخصية، فندخل العمل والموقف في قمته.

لكن من قصص.. ضجيج.. ما هو أطول نسبيا، حينئذ.. يتولد فيها الصراع في الزمن الحاضر بالمفارقة بين عالمين - أو قطاعين من الحياة، وفيه تجاهد الشخصيات واقعها المؤلم، من أجل الانعتاق من إساره؛ لتتجه إلى ما ينبغي أن يكون، إلى العالم المثالي الذي تحلم به، ومن هذه القصص: الفصل الأخير، انتحار جماعي، مجلس عزاء، الحبل السري،

لقد استطاعت هيفاء أن تفرض الماضي - أو ما كان معادلا للماضي؛ ليصارع الحاضر، ويحاول التغلب عليه، من خلال قدرة إبداعية جيدة، تكشف عن موهبة قوية، لها بصمتها وشخصيتها الواضحة...

إن الشخصية عند هيفاء لا تنتمي إلى مجتمع خاص.. مدني، أو قروي، أو خليجي، أو آسيوي، أو أفريقي....، وإنما هي شخصيات عامة، بنت العالم العربي - بشموله، وبكل سلبياته الاجتماعية والسياسية والإدارية.. وكأنها تنظر إلى شخصياتها من بعيد.. كما يُرى السجين وهو في القفص دون اقتراب دقيق من تجربته، أو كما يرى الطائرُ من على الأرض، دون التأمل من ملامحه، ولذلك حرمتنا متعة الكشف عن لون بشرته وصوته وأنفاسه المميزة له، فلم نعرف غير أنها شخصيات بنت تقاليد مجتمعنا ومشاكله، لكنها ليست ذات بصمة خاصة، تجعلنا نفرق بين هذه وتلك.

لقد غلَّبت النظرة القومية - أو فلنقل الإنسانية العامة - على النظرة الإقليمية الخاصة، مع أن الأدب لا يصل إلى الناس إلا من خلال غوصه الكامل في أعماق التربة الخاصة، كالنبات الذي لا تمتد أغصانه ويكثر ثماره إلا بعد أن تضرب جذوره في عروق التربة الأصيلة.. فمن الخاص يتشكل العام، ومن الخيوط الدقيقة تتشكل قطعة القماش، فالأجدر بها أن ترينا الخيوط الكويتية، لا القماش العربي، حتى يتمايز كل من المصري، والسعودي والعراقي، والكويتي....، والمدني، والقروي، والصعيدي، والخليجي.

فيوسف إدريس - مثلا.. شخصياته ضاربة في أعماق القرية المصرية، ولديها مشاكلها وهمومها العريضة والمتنوعة الخاصة بطين الأرض وعرق الفلاح، ومن ثم فلها همومها وطموحاتها الخاصة بها التي تجعلها مختلفة ومتمايزة عن بعضها البعض، وعن شخصية رجل المدينة مثلا، بينما شخصيات نجيب محفوظ تضرب في جذور القاهرة السياسية والاجتماعية.. ولها كذلك تنوعها - وتنوع المواقف التي تنطلق منها.

وربما نشأت هذه الظاهرة عن القصر البين لقصص المجموعة، والرغبة في التركيز والتكثيف.. وكأنها - كما ألمح الدكتور مصطفى محمود - في تقديمه «تستقل تواصلها مع القارئ»... فالشجرة لا تورق ورقة واحدة لتثمر، وإنما تحتاج إلى أغصان وأوراق كثيرة، تظلل ثمارها المرجوة.. والأديبة تحاول أن تعوض هذا النقص، فتعتمد على عنصر

الإيحاء النفسي، وكأن القارئ أمام قصيدة شعرية يقرؤها أكثر من مرة ليستنطقها، وفي كل قراءة يصل إلى معنى أو إحساس، أو وجه من أوجه الحقيقة، إلى أن يصل في النهاية إلى كل جوانب التجربة، ومن ثم فكلماتها وفقراتها موضوعة ضمن نظام هندسي صارم، وكأنها تقف على قول (ف.س.بريتشيت):

«...، إن الكلمة التي توضع في مكان غير ملائم، والعبارة غير المناسبة، أو الشرح الذي يخدم المؤلف ويضر تأليفه، كل هذه تحدث فجوات سيئة - جدا - في هذا النوع من الكتابات، وهو - من ناحية شكله قريب جدا من الشعر، ومن ثم لابد أن يكون العمل متكاملا تماما...».

ففي قصة.. «فراغ».. تبدأ بهذه الأسئلة:

«هل تنطلق الصرخة من هنا؟!...

هل بدأ الوهم يدب في عظامه؟!...»

. (ص 101)

ويطلب مفاتيح السيارة، متوجها إلى المقهى المجاور، يدس رأسه داخل صحيفة، إنه لا يستطيع أن يقرأ منها حرفا، إذ تتزاحم الصور أمام خياله، صور من أمجاد الماضي، تبرز براعته في اكتشاف خيوط الجرائم، وما يتبعها من بطاقات الشكر، والدعوات إلى حضور الولائم والحفلات، بالإضافة إلى رنين جرس الهاتف الذي لا يكاد ينقطع...

بيد أنه يغمض عينيه، فيلح عليه مشهد آخر، شديد الوقع على نفسه:

«...، لقد فقدت عقلك...

نعم.. يبدو أنك كبرت، وبدأت تفقد قدراتك...

- ولكن...

- لا حاجة للأعذار... الأمور واضحة...

- ولكن... فرصة أخيرة، قد...

......

تتحرك يد الوزير؛ لتوقع ورقة تحمل عبارات قاسية...». (ص 103)

وينتهي الموقف بنوبة سعال، تصحبها صرخة...

«...، تختفي اللوحة الملونة...

تختفي باقة الزهور الصفراء والحمراء والبيضاء...

تخنق أنفاسه نوبة سعال حادة..

تعلن صرخة دفينة رغبتها في التحرر من سجن الكبت...

تخرج الصرخة بعد صمت طويل...

تهز هدوء المكان...

تخرج أخيرا بعد اختناق...

كوب ماء.. أريد كوب ماء.. بسرعة...». (ص 104)

بين السطور كلمات - وجمل كثيرة.. تعبر عن نفسيّة رجل المباحث الذي حقق نجاحا مذهلا في عمله.. ومرة واحدة يخطئ.. يخطىء ذلك الخطأ الذي لا يترك له الوزيرُ فرصة لتصحيحه؛ ليهدم كل تاريخه ومجده، ويحيله إلى التقاعد الإجباري بجرة قلم...

فالإيحاء الوجداني.. تبّدى لنا خلال اللغة المقتضبة، والجمل المتسارعة، التي ترهف الحس دون فضفضة واسترسال، فيه تُطوى

المسافات، تضيقُ المساحات، وتتداخل الأزمنة والأمكنة.. لتعلن أننا أمام نموذج من الأدب النفسي، أو قصيدة شعرية لها قدرتها على الوصول إلى القلب والعقل معا.

وفي قصَّة.. «ظلال امرأة».. تصحو الزوجة على حالة فزع مخيفة..

«...، يفتح زوجها الضوء الجانبي..

يقرأ عليها بعضا من آيات القرآن..

تنتفض.. تزداد رعشتها... تنهار..

تتدفق الدموع من عينيها بغزارة..

تلقي برأسها على كتف زوجها...«ص 63»

إنه الكابوس الذي يهاجمها كل ليلة...

«...، كان الفأس في يدي اليسرى...

أنقضّ عليها بقوة ثم أشطر رأسها إلى نصفين...

آثار الدماء في يدي...

جريمة أرتكبها كل ليلة بنفس التفاصيل...«ص 64»

وزوجها يطمئنها بدفء الحب، ويشجعها ألا تيأس، ويحاول أن تنام. ولكن يبدو.. أن هذه المرأة انشطرت إلى اثنتين، الأولى: المرأة الظل... وهي ـ كما يبدو.. لا تحب الزوج، وتري فيه الكابوس المزعج الذي يجثم على صدرها، فتحاول الهروب منه، لكنها لا تفلح...

والأخرى: زوجة العشرة.. وهي مع ما تلمسه من حب ودفء متزنين، تحترم ذلك الزوج، وتقدر الرباط المقدس بينهما...

ومن ثم تهاجم زوجةُ العشرة... المرأة الظل... وفي يدها اليسرى فأسها ـ أو خاتم الزوجية ـ رمزا لرباط الزواج الأبدي؛ كي يتسنى لها أن تنعم بعلاقة سوية موثقة بوثائق قوي.

*****

وفي قصة.. «وداع»... يحب الابن لُعب الماء والاستمتاع بها، فقد كانت أول لعبة بشتريها الأب مسدسا مائيا.. بينما الأم لاتزال تلاحق ابنها راجية إياه أن يبتعد عن الماء واللعب فيه، فهي تتمناه عريسا قبل أن تموت..

«...، لازمني عشقي للماء..

فانتقل إلى صداقة مع البحر في رحلات الصيد..

كانت أمي تكره رحلات الصيد في البحر...

كانت تكره الماء.. تكره البحر...

وأنا أحب الماء أحب البحر...» (ص 116)

إنه يريد أن يعيش حرا طليقا بلا قيود.. بلا امرأة...

يخرج متى يشاء.. ويعود متى يشاء..

فهو لا يريد أن يتحمل المسؤولية، مسؤولية الأطفال ومطالب الحياة الزوجية.. يشعر بمرارة كلما يتذكر شيئين، كراهية أمه للماء والبحر، وإلحاحها على أن تزوجه قبل أن تموت، ومقابلته ذلك بالرفض أو فلنقل عدم الاكتراث، فقد كان يعيش حياته بطريقته هو، لا بطريقة أمه ـ والناس.

فتيات لا حصر لهن تعلقن به،

ولكن لا يبالي..

انقطع عن الجامعة والدراسة، ووصله قرار الفصل فكان أسعد ما يكون.. وأمه لاتزال على حزنها وبكائها.. حاولت أن تقنعه بالعودة، لكنه فضل البحث عن وظيفة، وترك الجامعة وودع فتياتها، وماتت أمه دون أن تودعه، ولكنه مايزال لا يستطيع الابتعاد عن الماء...

«...، وودعت أمي الدنيا دون أن تودعني..

وودعت أنا الآخر شيئا لا أعرفه..

هل هو..؟... لا أعرف..

ولكني أفتقده.. أفتقده كثيرا...» (ص 120)

إنها الطفولة التي عشقها في الماء والبحر، والبعد عن الفتيات والجنس، فهو مايزال طفلا، كما أنها جعلته يكره المسؤولية المتمثلة في الجامعة والدراسة والزواج ومطالبه.. وهي الطفولة نفسها التي كرهتها الأم فيه في حبه للبحر واللهو، لا أحد يكره الطفولة، ولكن الأمّ - أيّ أم.. تتمنى لابنها أن يصبح رجلا، وأن يتحمل المسؤولية بكل صورها، فتكتمل رجولته بالدراسة والزواج والأولاد...

لكن موت الأم دون أن تودعه، وحزنه الشديد على فقدها.. تجاوز به سنوات الطفولة ونعيمها، وانتقل به إلى بر آخر، بر الرجولة والمسؤوليات الجسام.. ولم يعد أمامه غير الشعور بافتقاد هذا الحلم الضائع الذي ودعه مع موتها.

*****

إن جمال الأدب - عموما.. والأدب النفسي على وجه الخصوص... أنه يضع الحقيقة بعيدا.. وراء أستار شفافة، ثم يدفعنا إلى السعي كي نصل إليها، نحاول أن نمسك بها ونتأملها، وعندما نصل إلى كنه الحقيقة، ولن نصل إلا بعد جهد ومشقة، نكون قد حققنا قدرا عظيما من المعرفة والمتعة.

ويغلب على ظني غلبة تقاربُ اليقين.. أن الأديبة هيفاء كانت واعية تماما في اختيارها لشخصياتها ومواقفها، بل إنها كانت تدرك ما أدركه موباسان حين قال:

«...، وليس بالضروري أن يسعى الأديب إلى ابتكار مواقف مذهلة، وشخصيات غريبة، حتى تكون قصة ذات أثر فعال في القارئ، بل إن الأديب الأصيل.. يرى المعاني الحقيقية للحياة، في الشخصيات البسيطة، التي تراها من خلال مواقف عادية..

لكن العبرة تكمن.. في قلم الأديب.. الذي يجعل الناس يرون هذه الشخصيات، والمواقف العادية، من زوايا جديدة، وتحت أضواء كاشفة، حتى يضعوا أيديهم على الجوهر الإنساني، الذي غالبا ما يختفي.. تحت تراكمات الحياة الرتيبة، ورواسبها الملة، التي قد تبدو لأول وهلة خالية من أي معنى...».

الشخصيات، والمواقف العادية، من زوايا جديدة، وتحت أضواء كاشفة، حتى يضعوا أيديهم على الجوهر الإنساني، الذي غالبا ما يختفي... تحت تراكمات الحياة الرتيبة، ورواسبها الملة، التي قد

تبدو لأول وهلة خالية من أي معنى...».

فعندما أرادت الدكتورة هيفاء.. أن ترصد أسباب الضجيج السياسي والاجتماعي في مجتمعها، وجدتها تبدأ من الطفولة، منذ أن كانت تحاول أن تعبر عن رأيها، وعصا المدرس ـ أو المدرسة.. أو جبروت الأب والأم تهددها.. وتتوعدها.. أو تلفها في دوائر العيب والممنوع، فتنزوي داخل نفسها، وعندما تكبر تجد أنها حبيسة عالم لا تستطيع أن يعارض فيه المرؤوس رئيسه، أو الابن أباه، وإلا سيكون مصيره النقل الإجباري، أو النفي، أو الطرد إلى غير ذلك..

فهي وغيرها دمى في أيدي رجال السياسة أو الإدارة أو البيت...

لا يصح لها أن تخرج لتقول.. «نعم» لهذا.. أو «لا» لذلك، لأن هناك من لا ينبغي معارضتهم، أو التصريح برأي في وجوههم..

كما أن الضجيج.. قد ينتج عن عدم الصدق مع الذات، ومحاولة الإنسان أن يبدو بغير حقيقته فيسطو على ما لغيره، أو يلجأ إلى ما يخفي عجزه أو تشوهه..

فهذه المواقف والشخصيات جد عادية، لكن تبقى الزاوية التي تناولتها منها الأديبة، وقدرتها على أن تثير في القارئ الرغبة في أن يطرح أسباب الضجيج الخاصة به وبمجتمعه، أو يكون على وعي بها.

* ** ** *

وإذا أردت أن أقول كلمة.. فهي أنني جد سعيد بهذا العمل الذي لا يخلو من جهد ووعي، من كاتبة مثقفة استعانت بعلم النفس على كتابة القصة، وأضافت للدراما ما في الشعر من قوى وطاقات.. فجعلت القصة أقرب ما تكون إلى قصيدة...

كما أنها استطاعت أن تلتقط مواقف مختلفة من البيئة ـ أو الحياة العربية العامة؛ لتشكل منها تجاربها الدرامية، وتبرز مدى التحامها بالواقع، وعدم تخليها عنه، أو إهمالها لمفرداته الاجتماعية والسياسية، وهي.. وإن لم تقترب من ملامح بعض شخصياتها الدقيقة ـ فإنها استطاعت أن تبرز معاناتها في لحظات التأزم، وتمكنت من أن تؤثر في القارئ، تأثيرا محمودا، يجعلنا نطالبها بالمزيد والتقدم...

كويلهو كأنما كتب «الجبل الخامس» خصيصاً للشرق الأوسط

«باولو كويلهو» الكاتب البرازيلي، صاحب الشهرة الكبيرة بعد صدور «الخيميائي»، الرواية التي جلبت له الشهرة والمال، ولد عام 1947 في ريو دي جانيرو. يعتبر الآن بمثابة ظاهرة أدبية، فهو أكثر الكتاب شعبية في العالم.

بلغت مبيعات كتبه حوالي 15 مليون نسخة في شتى أنحاء العالم وترجمت كتبه إلى 34 لغة، إضافة إلى الجوائز العديدة التي تسلمها من بلدان كثيرة وتتصدر كتبه قائمة أفضل المبيعات.

رواية «الجبل الخامس» بمثابة إعادة حكي فذة لحكاية (إيليا)، النبي الصغير الذي أجبر على الفرار من بيته ووطنه ليواجه سلسلة من المحن، ثم وجد الملاذ والحب، لتتحطم أحلامه مرة أخرى، ونتيجة لذلك لم يفقد حبه الأرضي المادي بل اهتز إيمانه بشدة، «بداية، لابد أن يثأر لنفسه»، هذا الشك جاء بعد أن دُمّرت المدينة التي عاش فيها وبعد أن ماتت المرأة التي لم يُحب غيرها أبداً.. لقد حول «كويلهو» محن (إيليا) إلى قصة مشوقة وملهمة باستحضارها الرائع للأفكار

بقلم: أحمد الشريف (مصر)

الكونية الرئيسية عن انتصار الإيمان والحب على المعاناة واليأس. في الرواية يأخذنا الكاتب إلى القرن التاسع، إلى الشرق الأوسط المضطرب، حيث يصارع النبي (إيليا)، ليحفظ إيمانه حياً في مناخ مضطرب. لعل أول سمة في هذا العمل اللافت، البعد التاريخي، يمكن القول، بتحفظ إنها رواية تاريخية، أو رواية تستلهم التاريخ. وبتعبير الناقد الأمريكي «أيفور ونترز»، فإن الكاتب التاريخي يتمتع بمزية هامة، وهي الإيحاء بأن ما يرويه له قوة الواقعة المتحققة وحدثت حقيقة. إن الروائي أو الكاتب المسرحي أو الشاعر الملحمي، يستطيع أن يشكل مواده إن كثيراً أو قليلاً بما يلائم حاجاته، حتى إذا كانت هذه المواد إلى حد كبير تاريخية. الرواية التاريخية وفق هذا التصور، تبلغ فضائل الملحمة أو فضائل تشبه المسرحية المأساوية. هل أتعسف لو قلت إنني عندما قرأت هذه الرواية «الجبل الخامس» شعرت كأنها كتبت خصيصاً

من أجل عالمنا، منطقة الشرق الأوسط؟ الرواية تتحدث عن مدينة (أكبار) التي دمرها الأشوريين وعن سجن شمشون وقلع عينيه من الفلسطينيين، وعن الحضارة المصرية وزوالها، وعن الكتابة الأشورية والبابلية والمصرية القديمة، وعن الملك داود وسليمان وموسى ومملكة إسرائيل القديمة، وإعادة البناء مرة أخرى «في هذا الوقت كانت إسرائيل بلداً عظيماً» (ص 165) ليست إسرائيل بلداً عظيماً فقط، لكن الإنسان الإسرائيلي في الرواية، «يعتني بالمريض ويزور المسجون ويطعم الجائع، وعندما يكون نزاع بين جارين يلجآن إليه. الجميع يقبلون أحكامه لأنها عادلة» (ص 107)، زد على ذلك الحديث مجدداً عن الإمبراطورية المصرية التي لم تعد موجودة وعن العيش في سلام ونسيان الماضي، كأنما الرواية تعيد التذكير والتأكيد على الوجود الإسرائيلي في المنطقة. سأكتفي بهذه الإشارة وأنتقل إلى ملمح ثان، يتجلى في استراتيجية الكتابة عند «باولو كويلهو» هذه الرواية وقبلها رواية «الخيميائي» ترتكز في بنائها ومحتواها على عوالم يحبها الغرب. مثل فكرة السفر والترحال، تحديداً إلى بلاد الشرق والبحث عن الكنوز المخبوءة ثم تأطير البحث بمناخ من السحر والغيبيات والزخرفة الفلكلورية. بلغ ذلك أوجه في «الجبل الخامس» فهي إعادة لقصة من الكتاب المقدس تم تضفيرها بأحداث توحي بأنها لا تزال قائمة. «لم يختر الرب بشكل عشوائي الأماكن التي رغب أن يراها معمورة. تاير، صيدا، بابل.. مازالت جزءاً من لبنان الذي مازال حتى الآن ميداناً للمعارك» ص 272. نترك استراتيجية الكتابة ونتوقف عند أهم خصائص «الجبل الجامس»: 1- فكرة الصراع بين الحضارات واللغات والأفكار المختلفة وقوة وسلطان الأفكار الجديدة في مواجهة القوانين القديمة والشعائر الغابرة. يسرد الكاتب صراع الأفكار والكتابة على الألواح الطينية وجلود الحيوانات ونبات البردي وتأثير ذلك على بقاء الأديان، وأساطير وحكايات الإنسان. 2- المكان، المكان له دور كبير في هذه الرواية، المدن القديمة، الأسواق، الشوارع، الساحات، البيوت، المعابد، الجبل الخامس، بما يحمله في داخله من تاريخ وأساطير.

لقد خلق الكاتب مكاناً تاريخياً، كي تتحرك عليه لشخوص والأحداث وكي يوحي كما أشرت سابقاً، بقوة وحقيقة الأحداث. 3- تلك الوحدة بين الإنسان والطبيعة والسماء والأرض والقوة الروحية الهائلة التي يحملها الإنسان في داخله، وقدرته على المقاومة وإعادة البناء مرة أخرى، بأسلوب جديد واعتقاد جديد أيضاً، «ليس صعباً بناء حياة ما»، يجب أن يحقق الإنسان كل شيء يرغب فيه، ولا يجب أن تعوقه إحباطات الماضي، بل ينبغي استخدام القوة التي كانت لدينا في الماضي لصالحنا، فالحياة انتصار

دائم والمغامرة والصراع قلب الحياة الذي لا يتوقف عن النبض. 4. فكرة الحرية، لقد أطلق (إيليا) على نفسه اسم «الحرية» بعد أن عاد إلى مدينة (أكبار) كي يعيد البناء والحياة فيها من جديد. ليس إيليا من اختار اسماً جديداً، بل معظم من تبقى بعد دمار المدينة لقد أطلقت المرأة التي كانت أول من انضم لمعاونة (إيليا) اسم «إعادة المواجهة» على نفسها. وقال رجل عجوز، اسمي «الحكمة» وصاح ابن المرأة التي أحبها (إيليا) اسمي هو «حروف الهجاء»، اختيار اسم جديد في الرواية يعني إزاحة الخوف جانباً، يعني إعادة البناء، يعني كل ما حلمنا بالقتال من أجله، يعني لا مفر من حدوث المأساة والمرور بها، يعني تقبل الهزيمة وعدم التعامل معها بلا مبالاة، يعني أن الحياة هبة الله للإنسان.

5. الصراع مع القدر أو الحياة، يتساءل الراوي، لماذا تتشبث سريعاً بوجود قصير ومملوء بالمعاناة؟ وما جدوى صراعك في الحياة؟ المرء الذي لا يعرف كيف يجيب على هذا السؤال، يتخلى عن نفسه، بينما الآخر الذي يرى معنى للوجود يشرع في الصراع والتحدي وهناك في السموات يبتسم الرب برضا، فهذه رغبته، أن يصبح كل شخص مسؤولاً عن حياته ولهذا نجده قد منح أبناءه القدرة على الاختيار وتحديد أفعالهم. يحق لكل شخص إن أراد، خلق أسطورته الشخصية.

يمكن الآن الحديث عن تكنيك الرواية ولغتها، رغم كل الأفكار التي تعج بها الرواية وارتكازها على أحداث تاريخية فإنني شعرت بمتعة بسبب سلاسة وانسياب الأحداث، ومرونه الانتقال من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان، مهارة وقدرة في الحكي والسرد مع تشويق وبناء محكم. أما لغة الرواية، فيصعب الحديث عنها؛ لأن الرواية مترجمة عن لغة ثانية.

في ختام قراءتي لهذه الرواية «الجبل الخامس»، يمكن القول مع الكاتب سيد خميس، إنها رواية ككل الأعمال الأدبية الكبيرة، تحتمل تأويلات متعددة على المستوى الميتافيزيقي التاريخي والإنساني المعاصر، فاضطرابات وصراعات تلك المنطقة مازالت حية ومستمرة، لكن التأويلات المتعددة لا تنفي أهمية الرواية في تصويرها المشوق لمعاناة الإنسان من أجل السيطرة على مصيره.

هامش

- الجبل الخامس، رواية باولو كويلهو، ترجمة ياسر شعبان، ميريت للنشر والمعلومات، القاهر 2001.

خطفت نفسي.. انتشاء المجتمع تحدياً

خالد الحربي يعري الحقائق وينصف البسطاء

بقلم: نورة ناصر المليفي (الكويت)

جديدة للكاتب خالد الحربي، والمجموعة من منشورات دار قرطاس للنشر تقع في مائة وثلاث وسبعين صفحة، أهداها للحب الذي لم يمت.

وجاء اسم المجموعة نسبة إلى اسم قصة قصيرة تنتمي للمجموعة القصصية، حيث قرر الكاتب - أو بالأحرى البطل - الرحيل إلى الأبد وأن يخطف نفسه من حياة عاشها مع سيدة لا تقدر الحب:

«بعد نهاية قصتنا بشكل مأساوي ومفجع، تلك التي لم نكن نتوقع نهايتها في ذلك اليوم المريع، أخبرك يا عزيزتي لقد اتخذت قراري الأخير وبشكل حاسم لا رجعة فيه وهو الاختفاء وللأبد من ذاكرة عقلك ومن بين صفحات حياتك التعيسة كما كنت تصنفينها وأنت بالقرب مني».

صراحة وواقع مؤلم

وقد رصد الكاتب الحربي عدداً من الحقائق وبكل صراحة معبراً عن الواقع المؤلم، وذلك من خلال بعض القصص القصيرة التي وردت في المجموعة. ففي قصة (الزقاق القديم) أوضح الحربي أن أبناء الزنا هم الضحية، يقعون ضحية لآبائهم الذين يقتلون عارهم بقتل أبنائهم.

وفي قصة (الوسادة) جسد الحربي معاناة الأم التي تربي أولادها، ويكبرون، ويشقون طريق حياتهم بعيداً عنها، ناسين معروفها في خضم مشاغلهم، ليبقى في النهاية السائق هو الابن والخادمة هي البنت في حياة الأم. وهذه حقيقة لا ننكرها ويعاني منها المجتمع، فقد تقطعت أواصر الرحم، وتصدعت العلاقات بين الأقارب،

ووصلت هذه القطيعة إلى الوالدين.

وفي قصة (لعل يوم غد مشرق) بيّن الكاتب حقيقه المجتمع الذي مازال يعيش في قوقعة عادات وتقاليد ظالمة تنصر الرجل وتظلم المرأة، في حين أن الإسلام ساوى بالثواب وبالعقاب بين الجنسين. فالبطلة في هذه القصة تعاني من العبارة التي تتكرر على مسامعها (الرجل يحمل عيبه أو أخطاءه أما المرأة..) وهي تنصاع لأوامر أخيها الذي يصغرها سناً بعدة سنوات لأنه رجل البيت بعد والدها: «وضعت بجانب يومياتي الصعبة حياة خاصة، لم أكن متمردة أو أخرج يوماً ما عن طوع والدي وتعليمات والدتي المجحفة، وكذلك أوامر أخي شبه العسكرية الذي قلده أبي وسام السيطرة وأعطاه زمام أمري والتحكم فيّ حيثما شاء، فهو رجل البيت وصاحب الرأي السديد وإن كان على غير صواب».

وفي قصة (العباءات) بيّن الكاتب حقيقة ما يتعرض له الخدم من سوء معاملة في بعض البيوت، فالبطلة اصطحبت خادمتها إلى السوق لشراء عباءة لها وطلبت من صاحب المحل أن يبحث لها عن عباءة تناسب قياس هذه الخادمة وسألته: هل أجد عندك عباءة لهذه الكلبة الصغيرة؟

فهي - أي البطلة - قد أسمت خادمتها وأعطتها لقب (كلبة) وعندما وجدت المطلوب: «انصرفت تلك السيدة الضخمة من المحل تسحب خلفها ضحية بريئة لا حول لها ولا قوة.. تعابير وجهها الصغيرة ودموعها المتجمدة البائسة المتجمعة على أرضية حياتي، بقيت في دهاليز عقلي.. لقد سيطرت على كياني».

كما أوضح الحربي في مجموعته عدداً من الظواهر في المجتمع التي لا يمكن إنكارها ومنها ظاهرة الإسراف، ففي قصة (قطط السيد سمين) بيّن الحربي أن القطط تعيش في عز ونعيم، فلا فرق بين قطط المنازل المدللة، وقطط الشوارع لأن قطط الشوارع مدللة كذلك فالقمامات ممتلئة والقطط صارت سمينة: «فجميع قمامات أهل هذا الشارع الهادئ أصبحت مميزة عن باقي المناطق المجاورة، إنها تعتبر قمامات ذات خمس نجوم».

الحربي مناصر للمرأة

وقد تحدث الحربي في مجموعته عن المرأة تحدث عن معاناتها.. آلامها.. حقوقها.. وواجباتها.. فالمرأة معطاءة محبة مخلصة وكل ما تتمناه أن تجد حباً صادقاً يحتويها لكنها لم تجده، وهذا ما عبر الحربي في قصة (غداً سيخبرك عني): «حتى هذه اللحظة العنيفة لم أجد رجلاً يستحق حبي وإخلاصي، لم أجد من يفهم رغباتي، ما تريده المرأة لم أجد سوى أشباه رجال.. ذكور».

ما تريده المرأة شيء أعظم من المال ففي قصة (شيء في أعماقي) تقول

البطلة: «لا أريد منك سوى رفع أشرعة الاهتمام بي وسماعي، أجل سماعي والإنصات لنبضات خافقي المشغوف بحبك الأبيض المتلئ بحب ولقاء أول وآخر رجل اقتحم قلعة حياتي منذ عدة سنوات». وفي قصة (لعل يوم غد مشرق) سجل الكاتب معاناة المرأة وما تعانيه من اضطهاد، فهي خاضعة للرجل الأب أو الزوج أو حتى الأخ الذي يصغرها سناً لمجرد أنه الرجل وأنها الأنثى. وتمنت البطلة في هذه القصة لو أنها جاهلة ما تعلمت «ليتني لم أتعلم كي لا أفهم حتى لا أتألم».

مجموعة تفوح رومانسية

وقد كتب الحربي مجموعته برومانسية هادئة، بل إن قصصها تفوح رومانسية نابعة من خياله وإحساسه المرهف، وربما بما يتمناه من زمن طغت به الماديات على المشاعر والأحاسيس. ففي قصة (كريستال) تصف البطلة حبيبها وزوجها بالكريستال في وقت نجد به تذمر السيدات من أزواجهن وذمهن لهم. وفي قصة (حينها بدأت حياتي) يفاجئنا الكاتب بأن القصة التي سردها للبطل إنما كانت عن ذكريات عاشها مع محبوبته التي هي الآن زوجته، وإنه يذكرها بتلك الأيام.

وفي قصة (بجانب سريرها) يتذكر البطل زوجته والأيام الجميلة التي قضاها معها وسيبقى على ذلك.

وقد جاء الكاتب بأسلوب أدبي فيه الخيال كي يخدم هذه الرومانسية الواضحة الرائعة من هذه العبارات:

«أتخيلك تحلقين معي، كأني أقترب من تلك النجوم الساطعة.. نجمة تحدثني وأخرى تعانقني.. أجدك تضعين رأسك على سحابة هشة سحرية وكأنها وسادة محشوة بأبهى الأمنيات الخرافية وأروعها».

«السماء صافية مثل صفاء حبنا الطاهر، انظري إلى أشعة الشمس المشرقة، وكأنها شلالات من الذهب، إنها تخترق وتمتزج بين خصلات شعرك الناعم».

«يبدو أني أنا أيضا بحاجة إلى الهجرة ولكن.. إلى أحضانك وكأنها أشجار الليمون، أغفو فوق ذراعيك كي أمرغ أنفي ببحر عطرك النفاذ بالطبع يا حلوتي، يوماً ما ستعود لك الطيور إلى أعشاشها، حينها سيجري الماء في تلك الحفر الجافة، حتى فراشات عمرنا سترقص مجدداً في كل زوايا مشاعرنا الصادقة، وسيحتوينا الحب ثانية».

حلول سريعة

وتأتي الحلول سريعة في بعض القصص دون أن تتأزم الأحداث وتتعقد، يعتريها عنصر المفاجأة أحياناً. ففي قصة (حينها بدأت

حياتي) يتذكر البطل اللقاء الأول الذي جمعه بمحبوبته، وكيف أثرت في حياته ليفاجئنا في نهاية القصة أن هذه الأحداث إنما يتذكرها ويسردها لمحبوبته التي أصبحت الآن زوجته: (تماماً يا حلوتي أجل.. وافقت دون تردد أو تفكير فأنت أروع إنسانة في الوجود عانقت فؤادي.. عندما رأيتك ثانية اكتملت بقية أجزاء تعابير وجهك البراق، كم كنت تواقاً لرؤيتك ولو مصادفة في مشوار حياتي، كي أنثر تحت قدميك نيازك حبي! إنها حكايتنا وما حدث معي يا زوجتي الحبيبة ما رأيك؟!».

ويفاجئنا بقصة (ياسمين) بأن المحبوبة معاقة ويفاجئنا بقصة (شمس باردة) بأن البطل قد مات.

وبعض القصص جاءت بنهايات مفتوحة كما في قصة (أنا أحبك) وقصة (أبيض داكن) و(الفراشة) وقصة (9 ثوان).. وبعض القصص جاءت أقرب إلى الخاطرة مثل قصة (قنديل البحر) و(بجانب سريرها).

لم يتسلم أبداً جائزة نالها

كويتزي: العرب هم من أدخل حروف الهجاء إلى أفريقيا

بقلم: مصطفى عبادة (مصر)

لا يشـرب، أو يدخن أو يأكل اللحم، يقضي ساعة يومياً على الأقل أمام مائدة كتابته كل صباح، ادعى زميل عمل معه لمدة عشر سنوات، أنه رآه يضحك مرة واحدة، ومن خلال معرفة شخصية، بعد أن حضر معه عدة حفلات للعشاء، لم ينطق كويتزي بكلمة واحدة.

إنه جون ماكسويل كويتزي الروائي الجنوب أفريقي الحائز جائزة نوبل في الأدب عام 2003، من مواليد 1940 في مدينة «كيب تاون» في جنوب أفريقيا، يرى أن الفرد لا يحتاج إلى نظرية حول أنه يكتب جيداً، من أجل أنه يكتب جيداً، ويقول: «لا أعتقد أنها فكرة جيدة للكُتّاب أن يمنحوا أنفسهم سلطات، حول كيف يمكن لكتبهم أن تقرأ».

وقد صدر له كتاب في القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية عنوانه «الرواية في أفريقيا»، تقديم وترجمة حسين عيد.

ويتضمن الكتاب حواراً نادراً قصيراً أجرى معه بتاريخ 6 من أبريل 2001، ونشرته جريدة «كانساس سيتي ستار» وقد حاوره عبر البريد الإلكتروني جون مارك إبراهام، لأن كويتزي لم يعرف عنه أنه أعطى حواراً صحافياً لأحد. كما أنه حصل على الكثير من الجوائز ومن أبرزها جائزة نوبل ولم يذهب لتسلم الجائزة، كما أنه الكاتب الوحيد الذي حصل على جائزة البوكر البريطانية مرتين ولم يذهب أيضاً لتسليمها.

وقد بدأ نشر أعماله بدءاً من عام 1974 في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث صدر له كتاب بعنوان (أرض منعزلة)، ويتكون من روايتين قصيرتين هما: «مشروع فيتنام» و«الراوي جاكوب كويتزي»، ثم رواية «في قلب الوطن»، ثم «في انتظار البرابرة» التي حققت شهرة عالمية وهي مترجمة أكثر من مرة إلى العربية، ثم توالت رواياته: «حياة وأزمة مايكل» 1983، وهي مترجمة

أيضاً إلى العربية، ونال عنها جائزة البوكر، ثم «عدو» 1986، و«الأغلال» 1990، و«سيد بتسبرج» 1994، ثم «خزي» 1999 وهي أيضاً مترجمة إلى العربية ونال عنها جائزة البوكر للمرة الثانية، ثم «حياة الحيوان» 1999، ثم «إليزابيث كوستلو» 2003.

كما صدر لكويتزي عدد من الكتب السياسية والثقافية، منها: «كتابة بيضاء: في الثقافة الأدبية لجنوب أفريقيا» 1988، «تصريح هجوم: مقالات عن الأسلاف» 1996، و«الواقعية» 1997، و«شواطئ غريبة: مقالات أدبية» 2001، وله كتابا مذكرات، هما: «طفولة: مشاهد من حياة محلية» 1997، «شباب» 2002.

والكتاب أو المحاضرة الطويلة «الرواية في أفريقيا» التي صارت كتاباً وصدرت مترجمة، في القاهرة عبارة عن دعوة كان تلقاها كويتزي من مركز الدوبرين ب. تاونسند للعلوم الإنسانية في جامعة بيركار في الولايات المتحدة الأمريكية، ليكون المحاضر التاسع والعشرين في قائمة محاضري دورة «آنا» لعام 1998، ونشرها في العام نفسه.

وهذا النص - المحاضرة مزج فيه الكاتب بين السرد والأكاديمية، فلم يأت عملاً روائياً خالصاً، أو عملاً أكاديمياً خالصاً، ولكنه شكل جديد من الكتابة يتسم بالتشويق والإمتاع، حافل بالمعرفة والجدل وكذلك الشخوص التي تتقاطع وتسرد بحرفية عالية.

وأظن أنها المرة الأولى التي يلجأ فيها كاتب إلى هذا الشكل كما أنها المرة الأولى التي يقدم فيها محاضرة أمام جمهور عبارة عن نص روائي قصير، وكان قد نفذ تلك الفكرة في كتابه «ما الواقعية» في كلية بنتجتون عام 1997، ولما تكررت الدعوة نفذها بشكل أكثر إمتاعاً للقراء في «الرواية في أفريقيا».

وكويتزي عمل أستاذاً زائراً لتدريس اللغة الإنجليزية والأدب في جامعات هارفارد، جون هوبكنز، جامعة شيكاغو، جامعة نيويورك حتى عام 1983 ثم عين في العام التالي أستاذاً للأدب في جامعة كيب تاون.

وهو يكتب مباشرة باللغة الإنجليزية، لأن والديه أرسلاه إلى مدرسة إنجليزية، فنشأ يستخدم الإنجليزية كلغة أولى، سافر أولاً عام 1960 إلى إنجلترا، حيث عمل مع شركات برامج كمبيوتر، ثم سافر إلى جامعة تكساس باوستد الأمريكية، حيث أنهى رسالة الدكتوراه في الأدب حول بيكيت، في عام 1969.

ويرى في نصه أو محاضرته «الرواية في أفريقيا» أن الرواية مثل التاريخ أيضاً، هي تمرين على بناء الماضي، تعتبر تحقيقاً في قوة الشخصية، وفي قوة الظرف، وباكتشاف قوة الماضي كي ينتج الحاضر، فإن الرواية توحي بإمكان اكتشاف الحاضر، كي ينتج المستقبل، هذا هو، ما تقدمه الرواية، أو ما تهدف أن تقدم.

وقال كويتزي في محاضرته كلنا نعرف، في المقام الأول، أن حروف الهجاء.. فكرة حروف الهجاء، لم تبزغ في أفريقيا.. أشياء كثيرة بزغت

في أفريقيا، أشياء أكثر مما تعتقدون، ولكن ليس من بينها حروف الهجاء، لقد جلبت حروف الهجاء إلى هناك، أولاً بواسطة العرب، ثم مرة أخرى بواسطة الغربيين.. لذلك فإن الكتابة في أفريقيا، كنص مكتوب - ولن نقول شيئاً عن الرواية - هي أمر حديث.

«قد تتساءلون.. هل تكون الرواية ممكنة دون كتابة روائية؟ هل كان لدينا في أفريقيا رواية قبل أن يجيء أصدقاؤنا المستعمرون؟ دعونا نرجئ ذلك السؤال في الوقت الراهن.. قد أعود إليه لاحقا».

«ملاحظة ثانية: لا تعتبر القراءة إعادة خلق أفريقي بشكل مطابق.. الموسيقا نعم، الرقص نعم، الأكل نعم». الحديث نعم - كثير من الحديث.. لكن القراءة، لا، وبشكل خاص قراءة الروايات الضخمة.. تجذبنا القراءة نحن الأفريقيون، كعمل متوحد، وذلك الذي يتركنا بصعوبة.. حين تزور مدناً أوروبية عظيمة مثل باريس ولندن، ترى المسافرين يصعدون إلى القطارات، ويستخرجون فوراً من حقائبهم وجيوبهم كتباً، وينسحبون إلى عوالمهم المتوحدة.. يبدو إخراج الكتاب في كل مرة مثل إشارة تنتصب. «دعني وحيدا»، تقول الإشارة: «أنا أقرأ».. بل ما أقرأه أكثر أهمية مما يمكنك أن تكون».

«حسناً، نحن لسنا مثل أولئك في أفريقيا.. نحن نحب أن ننزع أنفسنا عن البشر الآخرين ونرتد إلى عوالم خاصة.. نحن لم نعتد جيراننا المنسحبين إلى عوالم خاصة.. أفريقيا هي قارة يتشارك البشر فيها.. ليست مشاركة أن تقرأ كتاباً بنفسك.. إن ذلك مثل أن تأكل وحدك أو تتحدث وحدك.. إنه ليس أسلوبنا.. نحن نجد ذلك عملاً جنونياً إلى حد ما».

في النظام العالمي العظيم الذي نعيش اليوم تحت ظلاله، أصبحت أفريقيا موطن الفقر، ليس لدى الأفريقيين مال للرفاهيات. في أفريقيا يجب أن يمنحك الكتاب شيئاً في مقابل ما أنفقت عليه من نقود. ماذا يجعلني أتعلم قراءة هذه القصة؟ سيسأل أفريقي ما: كيف ستطورني؟ قد يحزننا الموقف، ولكننا لا نستطيع ببساطة أن نتجاهله.. يجب أن نأخذ الأمر بجدية، ونحاول أن نفهمه.

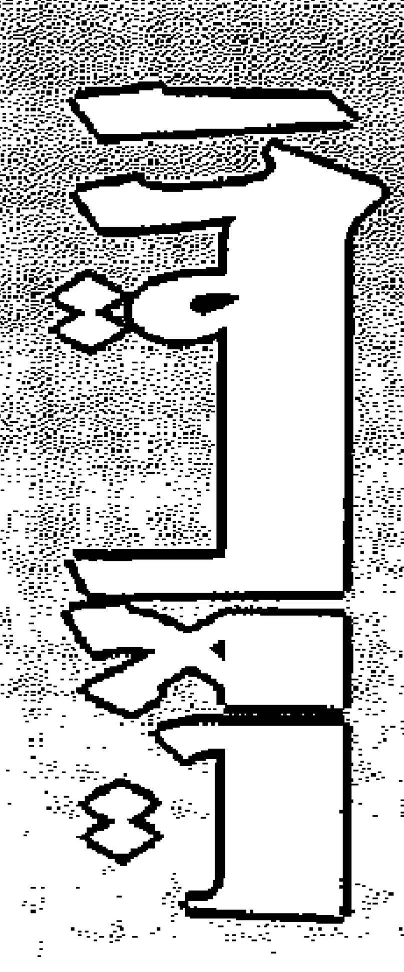
«.. نحن نصنع كتباً فعلاً في أفريقيا، لكن الكتب التي نصنعها تكون من أجل الأطفال، كتباً تعليمية بأبسط معنى.. إذا أردت أن تجني مالاً من طباعة الكتب في أفريقيا، فإن أفضل حل لك هو أن تنتج كتباً ستقرر على الأطفال، لأنها ستُشترى بكميات بواسطة نظام التعليم، كي تُقرأ وتدرّس في حجرات الدراسة. إذا كنت كاتباً له طموحات جادة، يريد أن يكتب روايات عن البالغين وموضوعات تتعلق بهم، فعليك أن تناضل من أجل النشر، وغالباً سيكون عليك أن تتطلع إلى الخارج من أجل الخلاص.

وقال كويتزي «هناك ناشرون في أفريقيا، واحد هنا، آخر هناك، سيدعمون الكتّاب المحليين، حتى إذا لم يربحوا من ورائهم على اتساع الصورة.. فإن القص وحكي القصص لا يمد بأسباب العيش، لا

من أجل الكتاب ولا من أجل الناشرين».

وأشار كويتزي إلى أن الرواية الأفريقية الحقيقية، رواية شفهية. مكتوب فقط إنها نصف حية.. إنها تستيقظ فقط حين تدب أنفاس الصوت إليها، حين تتحدث بصوت عال «لذلك.. فإن الرواية الأفريقية، كما يمكن أن أدعي، تكمن في وجودها المحدد. وقبل أن تكتب الكلمة الأولى، كان نقد الرواية الغربية، قد مضى بعيداً عبر طريق الكتابة - فكروا في هنري جيمس.. فكروا في بروست - إنه الأسلوب الوحيد المخصص، الذي يمكن أن تقرأ به في صمت ووحدة.

وتساءل كويتزي: من بين الكتاب الأفارقة لا يشعر بأنه غريب؟ الحقيقة هي أن كل الأفارقة في الغرب غرباء.. ذلك هو قدرنا».



- شاكر فحام مازج اللغة بالأدب

د.حسان الطيان

- لغتنا الشهباء ومنظومة الولاء

د.سناء الترزي

العلامة شاكر فحام.. مازج اللغة بالأدب

بقلم: د. محمد حسان الطيان (الكويت)

بسم الله الرحمن الرحيم

(يَرْفَعِ اللهُ الذينَ آمَنوا منْكُمْ والذينَ أوتُوا العِلْمَ دَرَجات)

«مثل العلماءَ في الأرضِ مثل النجوم في السماء، من تركها ضل، ومن غابت عنه تحيّر»

أبو قلابة

حقٌّ علينا أن نرفع من رفعه الله، وأجمل بها من سنّة استنها قسم اللغة العربية لتكريم أساتذته الكبار، الذين وطّؤوا لنا الطريق ودمّثوا صعابه، فاسمحوا لي بادئ بدء، أن أستهل كلمتي هذه بالتوجه بالشكر إلى كل من عمل على إنفاذ هذا الحفل الخاص بتكريم رأس علماء اللغة العربية في جامعة دمشق، أستاذنا الدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة العربية. ففي هذا التكريم إعلاء لراية العلم، وإحقاق لرفعة العلماء، وإقرار بعظيم منزلتهم وسمو مكانتهم.

حينما كُلّفت تولي الكلام على فضل أستاذنا الفحام ومكانته الرفيعة، تملكني شعور غامر بالفرحة والاعتزاز، فقد رأيتني - وأنا من أصغر تلاميذه - قد ظفرت بما فوق المنى، فمثلي يشرف بالكلام على أمثاله، ويعلو بالحديث عن مناقبه وأفضاله، ويكبر بتتبع أخباره وآثاره. ولا ريب عندي أن هذه الكلمة يد جديدة للأستاذ يضيفها إلى أياد كثيرة بيضاء، تتابعت علي مترادفة لا يعكرها النماء، مذ عرفت الجامعة حتى يومي هذا.

وقيدتُ نفسي في ذَراكَ محبّةً
ومن وجد الإحسانَ قيداً تقيَّدا

*****

فقد عرفت الأستاذ الدكتور شاكر عندما كنت على مقاعد الدرس في قسم اللغة العربية، وإن أنسَ لا أنسى إطلالته المحببة أستاذاً للأدب الأندلسي في المحاضرة الأولى من يوم الثلاثاء لا يصرفه عنها صارف، ولا يصدفُهُ عنها ما كان يتقلده من أعباء الوِزارة، ولا ما يشغله من المهام الجسام. ولعل أجمل ما في محاضراته - وكلها رائع مفيد - تلك الفوائد التي كان ينثرها في تضاعيفها، ويتبدّى فيها جانبٌ من جوانب علمه الغزير، وحرصه على إفادة طلابه.

وفي رحاب الدراسات العليا

تعرفت إلى جانب آخر من جوانب علم أستاذنا من خلال تدريسه مادة الدراسات الأدبية لطلبة دبلوم الدراسات اللغوية، وفيه عرفنا كيف تمتزج اللغة بالأدب، ويفيد اللغويون من الدراسات الأدبية وذلك اعتماداً على دراسته المتميزة للفرزدق، شاعر العربية الفحل.

ثم سنّى لي الله أن أنعم بصحبة أستاذنا الجليل في رحلة علمية طويلة؛ وذلك حين شرّفني بإشرافه على رسالتي الماجستير والدكتوراه - وهو الذي أشرف على عشرات الرسائل - فتكشفت لي جوانب من علمه وفضله لا يكاد يعرفها كثير من الناس، لقد وجدت فيه المشرف العالم، والمعلم الإنسان، والمربي الشفوق، والأديب المرهف، والمتتبع الخبير، والقارئ المدقق، إلى أمانة نادرة، وقلب واع، وحافظة مستحضرة (وخير الفقه ما حوضر به). لا يألو جهداً في تعليم طالبه، والأخذ بيده وتشجيعه، وتقويم خطئه بأرق ما أوتي المعلمون من أساليب التقويم، لا يمسّ كرامة، ولا يجرح شعوراً، بل هو يرقى بتلميذه أعلى معارج السمو الإنساني. أستمع إليه يقول لي بعد قراءته الفصل الأول من رسالتي للدكتوراه، ووضع الملاحظات المختلفة عليها: «الأخ حسان هذه ملاحظات أرجو أن تناقشها ثم تذاكرني بها، إنها ليست قاطعة، ولكنها مناسبة للتفكير للوصول إلى الأحسن حتى يخرج التحقيق بأحسن وجه ممكن إن شاء الله، وأرجو الإسراع فما قدمته قليل قليل، فمتى تبلغ الغاية إذا مضيت على هذه المسيرة؟!» أي رقة هذه وأي مربٍّ عظيم وراءها؟!

على أن عناية الأستاذ بنا معشر طلابه لم تقتصر على إشرافه على رسائلنا الجامعية، وإنما تعدتها إلى بحث نقوم به، فهو مفزعنا، وصاحب معضلاتنا، وموضح مشكلاتنا، نقصده فلا نجد عنده إلا الحفاوة والتشجيع، ولا غرو فهو حفيّ بطلابه، كريم بعطائه، لا يضن عليهم باستشارة، ولا يبخل بمراجعة أو تدقيق أو تقديم. صحبته بضعاً وعشرين سنة ما أذكر أني رجوته النظر في مقال أو مراجعة كتاب أو التقديم لتحقيق أو بحث إلا كان نعم المجيب.

ولا أعرف أحداً من أصحابنا قصده للإشراف على بحث، أو النهوض بدراسة، أو مراجعة تحقيق، أو حتى الحصول على مخطوط، أو كتابة مقدمة لمؤلف إلا مد له يد العون والعناية، والتشجيع والرعاية، وما أكثر ما أخذ بيد الناشئين في رحاب العربية من طلابها ومحبيها ودارسيها، يشجعهم ويغذوهم بلبان العلم، ويشدّ من أزرهم، ويذكي فيهم روح المتابعة والتحصيل، يقرّب إليهم البعيد، ويدني منهم النائي، يشرف على بحوثهم، ويقوم منآدها وينفي عنها ما أصابها من الخطأ والخطل، وكثيراً ما يتوج ذلك كله بكتابة مقدمات لها ولسان حاله ومقاله يردد:

إن الهلالَ إذا رأيت نموَّه
أيقنتَ أن سيكون بدراً كاملاً

ولو أن ما كتبه من مقدمات جمع في صعيد واحد لكان لنا منه كتاب

عنوانه: تشجيع الباحثين وشحذ الهمم، بل إن عنوانه بكلمة واحدة: بناء الرجال

يبني الرجال وغيرُهُ يبني القرى
شتّان بين قرىً وبينَ رجالِ

******

ولم يتوقف أستاذنا - نضّر الله وجهه - عند حدود الدراسات التراثية - على حبه لها وإيثاره إياها - وإنما تطلع نحو الجديد والمبتكر في الدراسات اللغوية والأدبية لا سيما تلك التي تستعمل تقنيات العصر في معالجة العربية فتذللها لخدمتها، وفي مقدمة ذلك المعلوماتية وما قدمته لهذه الدراسات من آفاق رحبة، فقد أشرف على رسائل جامعية كان الحاسوب عمادها في إحصاء اللغة، ورصد ظواهرها المختلفة، والأجهزة الصوتية المخبرية وسيلتها في تحليل الصوت ووصف مخارجه وتحديد صفاته. ولا تسل عن فرحته وسروره يوم عرضنا عليه في مركز الدراسات والبحوث العلمية النظام الحاسوبي لمعالجة الصرف العربي اشتقاقاً وتحليلاً. فقد تابع العرض مع أستاذنا المرحوم أحمد راتب النفاخ، وأتحفنا كلاهما بملاحظات قيمة كان لها أثر طيب في تقويم النظام. وكانت له كذلك مشاركة فعالة في تحكيم المشاريع العلمية اللغوية في مركز الدراسات والبحوث العلمية، والمعهد العالي للعلوم التطبيقية والتكنولوجيا، لم يصرفه عنها صارف على كثرة مشاغله وثقل أعبائه، فقد كان كالعهد به المشجع والدافع لإنجاز المزيد من هذه البحوث، حباً بالعربية وصوناً لها، ودفعاً للبحوث الناهضة بها، لقد كان يؤلمه دائماً أن يرى الآخرين يتبارون في تحسين لغاتهم والنهوض بها وتسخير تقنيات الحاسوب لها، ونقعد نحن لا حول لنا ولا قوة في مواجهة هذا المد الهادر. فيردد مع الشاعر قوله:

وسعت كتاب الله لفظاً وغايةً
وما ضقتُ عن آيٍ به وعظاتِ
فكيفَ أضيقُ اليومَ عن وصفِ آلة
وتنسيقِ أسماءٍ لمَخترعاتِ
أنا البحرُ في أحشائه الدُّرُّ كامنٌ
فهل سألوا الغَوّاصَ عن صدفاتي

ولعل من أبرز مظاهر عناية الأستاذ بطلابه تلك المناقشات التي كان يشارك فيها، فقد تحولت به وبأمثاله من كبار الأساتيذ إلى أندية علمية يسمع فيها الطالب كل مفيد وطريف. كنا ومازلنا نقصد هذه المناقشات لنستمع إلى أستاذنا الفحام، فكان يفسح المجال للأساتذة المناقشين يتقدمونه بالقول حتى إذا ما فرغت جعباتهم شرع يقول: «لم يترك لي الزملاء بقية...» وراح يتحفنا بأفانين القول ودقائق التحقيق وطرائف الأمثال والشواهد ما يُنسي به كلَّ ما تقدم.

إذا قلت شارفنا أواخرَ علمه
تدفّق حتى قلت هذي أوائله

******

أحب أستاذنا الفحام - حرس الله مهجته - العربية وأصفاها زهرة عمره، ومنحها كل وقته، ووهبها كل طاقته وجهده، فهو المتبتِّل في محرابها أبداً، والقائم بشؤونها أنى كان أو حل وارتحل، لا تكاد تراه إلا كاتباً لمقال عنها، أو مشاركاً في ندوة

لها، أو مؤلفاً لكتاب فيها، أو مراجعاً لنتاج يتعلق بها، أو مترئساً للجنة تعمل في سبيلها.

وهو - حفظه الله وأمتع به - عالم أسّس بنيانه على قاعدة صلبة من قراءة التراث العربي الإسلامي القراءة المستوعبة، فهو عنده كل متكامل لا يغني فيه فن عن فن، ولا يُترك كتاب لكتاب، نهل ما نهل وعلّ ما عل من علوم اللغة وآدابها، وتاريخ الرجال وسيرهم، وعلوم القرآن والحديث وغريبهما، فاستوى له من ذلك كله علم أصيل غزير موصول بعلم الأوائل من أرباب اللغة وأعلامها.

فما شئت من بصر بالشعر وعلم بغرائبه، وإحاطة بالتاريخ ووقوف على دقائقه، ومكنة من العربية تجاوزت حد التخصص إلى حيز الإبداع والابتكار؛ فقد أمكنته اللغة من قيادها وألقت إليه بأسرارها. إلى خلق نبيل، وتعامل حلو جميل، وسياسة وحنكة فاقت الوصف «إنَّ الكلامَ يَزينُ ربَّ المجلس» فهو كما قال الأول: «حَنيكٌ مَلِيٌّ بالأمورِ إذا عَرَتْ».

ترنو إليه الحُدَّاثُ غاديةً
ولا تملُّ الحديثَ من عجبِهْ
يزدحمُ الناسُ كلَّ شارقةٍ
ببابِهِ مُشْرِعينَ في أدبِهْ

*****

ولأستاذنا الفحام نمطٌ فريدٌ آسرٌ كأنما قُدَّ له، لا يكاد يشركه فيه أحد من الأدباء أو الكتاب

في نظامٍ من البلاغة ما شَكْ
كَ امروٌّ أنه نظامٌ فريدٌ

يروعك فيه هذا النفس الأدبي المتميز، والغني المبهر بنفائس التراث شعره ونثره وأمثاله، وفي أسلوبه من الإشراق، وجمال الديباجة، وإحكام النسج، وعذوبة البيان، وسلامة الطبع، ما لا يخفى على كل قارئ متذوق، شهد بذلك أساتذته ورصفاؤه قبل تلامذته ومريديه، وتوج بنيله جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي لعام 1988. وحسبي أن أدلل على ذلك بفقرة جاءت في ختام كلام طويل له من كتابه «نظرات في ديوان بشار بن برد يقول فيها: «وأنا لا أزعم أن ما جئت به هو الحقّ الصراح، وإنما هو الرأي لاح لي فسجلته مقروناً بحجته، لا أملك أن أقطع فيه بيقين. فإن قُسم لي أن أصيب فبحمد الله وعونه، وإن تكن الأخرى فليشفع لي أني ما ابتغيت فيما أتيت إلا وجه الحق وحده، أدور معه حيث يدور، لا يميل بي هوى، ولا تستفزّني شهوة المغالبة، ولا يعطفني إلف، ولا أنزع إلى عصبية. وليعلّمني أساتذتي السادة العلماء، وليفيضوا علي من أنوار معارفهم. وإنما العلم بالتعليم، جعلني الله من الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه»، أي بيان هذا وأي خلق نبيل وراءه؟

*****

وتسنّم أستاذنا أرفع المناصب، وحمل أعظم الألوية فشرفها وزانها. إنه العلم يعلو بأهله ويسمو بأصحابه وأربابه، وكفى بالعلم شرفاً وكفى به مقاماً وعزاً.

كان السفير وكان الوزير، وكان النائب، وكان الأمين، وكان رئيس الجامعة ومدير الموسوعة، وكان الأستاذ الجامعي. وقد أعاد بذلك صفحة مطوية من تاريخنا العريق،

ذلك التاريخ الذي امتزج فيه العلم بالسياسة، والأدب والشعر بالوزارة والرئاسة، فكان لنا من ذلك كله خير كثير ونفع عميم. من منا لم يقرأ عن ابن المعتز الخليفة الشاعر، وعن المأمون الخليفة العالم، وابن سينا الشيخ الرئيس الوزير، وابن العميد وابن زيدون.. و غيرهم كثير.. إن أستاذنا الفحام حلقة مضيئة في هذه السلسلة الذهبية بل هو درة ثمينة في هذا العقد والفريد.

إذا سيِّدٌ خلا قامَ سيِّدٌ
قؤولٌ لما قال الكرامُ فعولُ

وبعد فما قصدت من كلمتي هذه أن تحيط بمناقب أستاذنا الكبير وأفضاله، وأنى لها ذلك؟ وإنما هي إشارات تومئ على استحياء إلى ما انطبع في نفسي عن علم من أعلامنا الكبار، وأنا على يقين أن أستاذنا أكبر منها، وأن علمه وفضله وخلقه وسيرته تحتاج منا إلى صفحات مطولة، بل إلى مؤلفات مفردة، ولكن ما لا يُدرك كله لا يترك جله، وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق، ويعلم الله أني ما مدحت حتى اختبرت، ولا وصفت حتى عرفت. وما كل ما تحسه واضحاً في نفسك تستطيع الإبانة عنه، فإن قصرت هذه الكليمة عن رسم الصورة الواجبة لأستاذنا فعذرنا أنها من إعداد أصغر تلاميذه وأنى يدرك التلميذ أستاذه؟!

إذا نحن أثنينا عليكَ بصالحٍ
فأنتَ كما نُثني وفوقَ الذي نُثني

وإن كان فيها شيء من إحسان منه وإليه:

لا تُنْكِرَنْ إهداءَنا لكَ منطقاً
منكَ استفدْنا حُسنَهُ ونظامهُ
فالله عزَّ وجلَّ يشكرُ فعْلَ مَنْ
يتلو عليهِ وحيَهُ وكلامَهُ

ولا أريد أن أغادر مقامي هذا قبل أن أدعو أصحاب أستاذنا الدكتور شاكر ومحبيه وطلابه إلى إصدار كتاب نحتفي فيه ببلوغ أستاذنا سنَّ الثمانين، نتناول فيه جانباً من جوانب الإبداع عنده وما أكثرها، أو نسهم في تحقيق نصٍ أو عمل لغوي يتصل بالعربية التي أحبَّ الأستاذ ووقف حياته لها. وذلك على غرار ما صنع تلامذة الأستاذ محمود شاكر والدكتور إحسان عباس وغيرهما، ففي ذلك تكريم لعالم ونشر لعلم وإحياءٌ لفضل..

حفظك الله يا أستاذنا الجليل، وأسعدك وأمتع بك، وجمع لك الخير كله، وجزاك عما قدمت للعربية وأهلها وطلابها من توجيه ورعاية، خير الجزاء، وجعل كل ذلك في موازينك يوم تجد كل نفس ما عملت من خير محضراً، والحمد لله رب العالمين.

لغتنا الشهباء.. ومنظومة الولاء

بقلم: د. سناء نذير الترزي (مصر)

العروبة قومية مفتوحة تقبل الانتماء إليها في كل وقت، فكل من يشاء يمكنه أن يستعرب وذلك بأن يتخذ العربية لسان أي لغة وثقافة، والإنسان العربي ليس، له شكل مميز وصفات وراثية محددة، بل نجد بين العرب الأسود والأسمر والأشقر والأبيض والطويل والقصير وكبير الجمجمة وصغيرها وعريض العظام ودقيقها، وقد روى أن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - حينما سمع أن أحدهم يعير صاحبه بأنه ليس عربياً غضب غضباً شديداً وقال: «ليس العربية من أحدكم بأب وأم.. ألا إنما العربية لسان.. ألا إنما العربية لسان»، واللسان هنا بمعنى اللغة والثقافة التي تشمل الفكر والخلق والسلوك.

والذين يقولون إن العروبة دم يجهلون إنهم بذلك يخرجون رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وجل صحابته والخلفاء الراشدين، من العروبة لأنهم من قريش، وقريش من نسل سيدنا إسماعيل بن سيدنا إبراهيم عليهما السلام، الذي جاء من شرق نهر الفرات، ولم يقل أحد إن إبراهيم عليه السلام كان عربياً، وإلا كان بنو إسرائيل عرباً، وكانت العرب تُسمّي قريشاً بالعرب المستعربة، ولكن لم ينكر أحد على قريش عروبتها، بل كانت هي فخر العرب حتى شاع في ذهن الأجيال الأولى أن الخلافة الإسلامية هي حكر على قريش تعظيماً لها. ولو كانت العربية مسألة عرقية، لكان سكان شمال أفريقيا ليسوا عرباً، ولكن لم يقل أحد بهذا لأن الشعوب كلها استعربت، أي اتخذت العربية لساناً وثقافة، فصارت قريش المستعربة أكثر عروبة من العرب العاربة، وأصبحت كل هذه الشعوب المستعربة عرباً أقحاحاً، ولو اتخذت إيران أو تركيا أو أي بلد آخر من العربية لساناً وثقافة لكانوا عرباً مثل المصريين أو الليبيين أو المغاربة أو غيرهم.

ونحن إذ نتكلم في هذا المضمار يجب أن نعي أن الذي حفظ العروبة لساناً - أي لغة وثقافة - هو الإسلام، فلو لم ينزل القرآن بلسان عربي مبين، لكانت العربية اليوم لغة تاريخية، كالآرامية، أو القبطية، أو العبرية، فالإسلام هو الذي أسس الثقافة العربية وحفظ لغة العرب، والقرآن الذي يتلى صباح مساء هو الذي حفظ للأمة العربية وحدتها الثقافية، فلولاه

لرأينا الجزائر، بل والمغرب كله يتحدث اللهجات العربية حتى عجز من في المغرب عن فهم من في المشرق.

وكما حفظ الإسلام اللغة العربية فإنه قام ببناء ثقافة عربية شاملة تتمثل في التاريخ الإسلامي والفقه الإسلامي وكافة العلوم الإسلامية من فلسفة إلى تصوف، ومن علوم القرآن إلى علوم الحديث، إلى الآداب العربية شعراً ونثراً وكذا العلوم المستحدثة، مما يشكل التراث الإسلامي، حتى أصبحت «الثقافة الإسلامية»، وحينما نتحدث عن الثقافة، فإننا نعني بها الثقافة بمعناها الشامل الكامل الذي يشمل الفكر والسلوك بمعنى أنها ليست كتباً تُقرأ وعلماً يدرس، بل هي قيم وتنشئة وتربية وسلوك.

ولو كانت الثقافة تعني مجرد لغة تدرس أو كتب تقرأ لأصبح المستشرقون عرباً، ولكن الثقافة العربية كما قلنا هي مجموعة قيم وعادات وتقاليد وأخلاق، تميز وتحدد سلوك المجتمع والفرد وبالتالي تحدد هويته، لذا فالعرب اليوم مشكلتهم الأولى والحقيقية هي مشكلة ثقافية، أي كيف يستعيد العرب ثقافتهم الأصلية التي أهلتهم في الماضي لأن يسودوا، فهم في حاجة ماسة إلى أن يقوموا بتصفية تراثهم وثقافتهم من كثير من الأفكار المسمومة والدخيلة التي تعتبر أفكاراً معيقة لانطلاقهم، وتحاول طمس هويتهم.

وقد يقفز الحديث عن الهوية العربية على السطح بين الحين والآخر، ثم يخبو وكأنها نغم يترنح بين القمة والقاع، نغم نستعذبه ثم نترك المشاغل تطغى عليه وتطغى علينا بدورها، حتى إذا زاد الكيل عدنا نبحث عن الهوية علّنا نجد فيها السلوى لما نعانيه، ولكن قليل هم من استخرجوا من الهوية عواملها الأساسية ولبناتها المحورية ليبنوا عليها بنيان الانتماء ثم الولاء، ولنأخذ من هذه العوامل المحورية بُعد اللغة، ولننظر إليها كمكون حقيقي في منظومة الانتماء من حيث كونها واقعاً نطبق من خلاله العمل على القول، ولا يستوي الأمر دون بيان فضل العربية من حيث كونها لغة اشتقاقية رفيعة المستوى برهن كثيرون على أنها أصل اللغات، ولكن يتعلق أساساً باللغة القومية كلغة تلتف حولها الشعوب، فما بالنا إن كان الأمر يتعلق بلغة تسمو على أهلها، عكس العديد من اللغات الأخرى التي يسمو أهلها عليها، ورغم هذا استدعى تناغم عناصر الأمة والسواء النفسي لأفرادها أن يتوحد وعاء العلم والثقافة في لغة واحدة تستوعب مختلف العلوم والأمور الحياتية، فبدون لغة واحدة للجميع أفقياً ورأسياً، سوف تذهب العلاقات البينية بين مختلف جوانب العلم أدراج الرياح.

دعونا ننظر إلى اللغة كمكون محتمل في منظومة الولاء، وحتى يستبين المرء هذا البعد الغائب في منظومة حياتنا دعونا نطبق الوضع العكسي للأمور، حيث تعرف الأمور بأضدادها.. دعونا نلغ عنصر اللغة في منظومة حياتنا لنجد عنصر «الوطنية».. كلمة تلوكها الألسن يدعيها البعض لافتة لأعماله بلا مقياس حقيقي لتلك الأعمال قبل أن نصل لكفاءتها ولوضعها الحقيقي داخل منظومة المجتمع، فإن البعد

اللغوي الغائب في منظومة التنمية ذو تأثير بين على مختلف عناصر المنظومة، حيث إن محاولة تفتيت اللغة سوف يعصف بالعلاقات البينية بين مختلف فروع العلم التي يقوضها غياب لغة مجتمعية واحدة لمختلف العلوم، أما من مكان للغتنا العربية؟ أم أن الإنجليزية التي سادت مشرق شعبنا العربي زمن الاحتلال، والفرنسية التي كانت من نصيب مغربنا العربي، ـ طبقاً لاتفاقات سايكس بيكو، التي تم على أساسها توزيع الدول العربية بين إنجلترا وفرنسا منذ حوالي ثمانين عاماً ـ هما المرشحان لأن تكون كل منهما لغتنا الأولى؟ إن لم تكن اللغة العربية مكوناً أساسياً في تحديد هويتنا فماذا عسى هويتنا أن تكون؟ ألا يدعو الأمر أن نضع العربية في موقعها الصحيح من منظومة الولاء؟.

لقد مسخنا ثقافتنا وحروفنا في وطننا العربي ظناً منا أن في هذا دعماً للاتصال بالأجانب، وقد فاتنا أن الأجانب ـ كل الأجانب ـ يبغون رؤية الشيء الأصيل وليس مسخاً أو استنساخاً مما عندهم، وليس معنى ذلك ألا نتعلم اللغات الأجنبية، بل إن تعرّف لغة أو لغات أجنبية إلى جانب لغتك القومية ليس أمراً مستحسناً فقط، وإنما أصبح ضرورة خاصة بالنسبة لأساتذة وطلبة التعليم العالي على اختلاف تخصصاتهم، أما أن يتسابق بعض المثقفين العرب إلى استعمال لغات أجنبية (الفرنسية والإنجليزية على وجه الخصوص) حتى في اجتماعات أو لقاءات لا يحضرها أي أجنبي، رغم أنهم يعرفون جيداً اللغة العربية، فهذا أمر يحتاج إلى تفسير وتحليل.

إن اتقان لغة ما لا ينحصر في مجرد التحدث بها، فإن الحمالين في بعض الموانئ يتحدثون بأكثر من لغة، بل إن وكالات الأنباء تحدثت أخيراً عن مغترب لبناني في أمريكا اللاتينية يتحدث 56 لغة.. إن إتقان لغة ما هو أن نعيشها من الداخل، فنتذوق فنونها الشعبية وفلوكلورها ونكاتها وتقاليدها وطريقة ضحك أبنائها وبكائهم.. وهذه أشياء «لا تُعلم في المدرسة، بل في الوسط الثقافي والاجتماعي الذي تولد فيه» كما يقول د. المهدي المنجرة،المفكر المغربي الكبير، وهو الذي يتقن جيداً اللغة الفرنسية، ويقول أيضاً «أنا شخصياً أعترف ـ وأنا لا أفعل ذلك تواضعاً ـ بأنه يستحيل علي ـ لأنني لم أولد فرنسياً ـ أن أتوصل في يوم من الأيام إلى تملك الفرنسية...» ولنتذكر كيف أن أساتذتنا في اللغة الفرنسية لا سيما في المرحلة الثانوية، كانوا يعلقون على طريقة تعبيرنا باللغة الفرنسية ـ رغم أنها صحيحة من الناحية النحوية والإملائية ـ بأنها تنقصها الروح الفرنسية أو التفكير الفرنسي، ويطلبون منا أن نحاول التفكير بالفرنسية.

إن الفرنسية بالنسبة للفرنسي ليست منفصلة عن الحضارة الفرنسية بجميع جوانبها الفكرية والثقافية والاجتماعية والتاريخية والفنية، أما بالنسبة لغير الفرنسي فستظل أداة تواصل تسمح له بالاطلاع على المنجزات الفكرية والعلمية للشعوب التي تتحدث بالفرنسية، وبصراحته التي عهدنا بها الأستاذ المنجرة يقول:

«مهما حاولنا كمغاربة، لا يمكننا أبداً أن نتقن اللغة الفرنسية مثل الفرنسيين، وكل شخص غير فرنسي يوهم نفسه بأنه يستطيع أن يتقن اللغة الفرنسية مثل الفرنسيين...».

أحياناً يدرك بعض المفكرين المغربيين - الذين يعبرون بالفرنسية - مدى العزلة التي يعيشونها بعيداً عن شعوبهم وهمومها بسبب الجدار الذي يفصل بينهم وبين هذه الشعوب، والمتمثل في اللغة الفرنسية التي تعلموها في ظروف خاصة لم يكن لهم يد فيها، وفي لحظة صدق مع الذات يعترف هؤلاء المفكرون بعزلتهم ويتمردون عليها ويحاولون تجاوزها، وبهذه بالمناسبة نود أن ننوه بمناشدة الصديق العزيز الأستاذ عبد الكبير الخطيبي، زملاءه وأصدقاءه، مساعدته على تعلم اللغة العربية للخروج من العزلة اللغوية المفروضة عليه، كما أذكر كيف كان يعارك اللغة العربية وهو يحاضر في مناسبات عديدة، بدون أي مركب نقص، إلى أن قطع شوطاً كبيراً في كسر هذا الطوق والانفلات من العزلة.

هذه التجربة نفسها عاشها مفكرون عرب مروا بظروف مماثلة، وربما شكل د. هشام شرابي - أستاذ الفكر الأوربي الحديث بجامعة «جورج تاون» الأمريكية - مثالاً حياً على العزلة التي يمكن أن يعيشها الكاتب الذي يعبر بغير لغته القومية، ذلك أن شرابي، شأن عدد من المثقفين العرب في بلاد الغربة، لم يشكل تياراً متميزاً في الفكر العربي الحديث إلا عندما كتب بالعربية أو ترجم بنفسه كتبه عن الإنجليزية إلى العربية، وأعتقد أن شرابي عندما بدأ يكتب بالعربية، اكتشف ذاته وقدراته وشعر بتفاعل حقيقي مع هموم وتطلعات الشعب الفلسطيني الذي ينتمي إليه، ولعل الصدى الذي أحدثه أول كتاب له (مقدمات لدراسة المجتمع العربي) عندما ترجمه بنفسه إلى العربية، يؤكد هذا الطرح، ويعترف هو نفسه بذلك عندما يقول في مقدمة الكتاب: «أصبحت أدرك، بفضل هذه التجربة، أن القارئ العربي قادر على استيعاب الفكر وقبول النقد مهما كان عنيفاً، إذا شعر أنه ينبثق من موقف صادق يرفض التمويه ويهدف إلى كشف الواقع على حقيقته، وما كان لهشام شرابي أن يصل لهذه القناعة لو لم يتواصل مع القارئ العربي مباشرة من خلال كتاباته باللغة العربية، ولو لم يكسر طوق العزلة الذي كان يعاني منه قبل بدء الكتابة بالعربية.

وعندما يتحدث بعض المثقفين العرب بلغة أجنبية في اجتماع لا يوجد فيه أي أجنبي، وأحياناً اجتماع يكتسي طابعاً رسمياً، يخيل إليك أنك أمام إنسان يقوم بدور المحاكاة الإيمائية، وهو دور مهما بلغت درجة إتقانه يظل مجرد محاكاة إن لم يكن نوعاً من «التمظهر» يثير سخرية «الآخرين» الذين يحاول التباهي بمعرفة لغتهم.

قد يفهم من دفاعنا عن لغتنا العربية بأن الأمر يتعلق بموقف شوفيني متشنج يرفض الانفتاح على الثقافات الأخرى، وهذا ما نفيناه في البداية عندما أكدنا ضرورة معرفة لغة أو لغات أجنبية إلى جانب اللغة القومية، وأحيل من يرون عكس ما ذهبنا إليه إلى قول «الجنرال شارل ديجول» في

رده على الفرنسيين الذين كانوا يرفعون شعار «الجزائر فرنسية» ويطالبون بدمج الجزائريين في المجتمع الفرنسي، يقول «ديجول» بما لديه من رؤية تاريخية متميزة: «لا يجوز أن تلهينا الأساطير عن الحقائق، هل ذهبتم لرؤية المسلمين (يقصد الجزائريين)؟ هل نظرتم إلى عمائمهم وجلاليبهم؟ ألا ترون أنهم ليسوا فرنسيين، أولئك الذين ينادون بالإدماج لهم رؤوس عصافير حتى ولو كانوا من العلماء، حاولوا دمج الزيت بالخل، وحركوا الإناء، بعد لحظة سينفصلان: فالعرب عرب، والفرنسيون فرنسيون».

إن دفاعنا عن لغتنا هو دفاع عن الهوية التي يستحيل كل تقدم وازدهار دون التمسك بها، لا باعتبارها هوية ثابتة لا تقبل التطور، وإنما باعتبارها هوية متجددة متطورة قابلة للتكيف مع المستجدات كيفما كانت طبيعتها، وقادرة على استيعاب التنوع الفكري والثقافي..فقضية اللغة في جوهرها قضية هوية، علينا أن نتضافر لنضعها في مكانها الصحيح حتى نقوى على الارتقاء بأمتنا إلى مكانها الذي تبوأته طويلاً بتفرد، والذي بجهدنا ستقفز إليه، فاللغة هي وعاء الفكر ولنأخذ الجانب التعليمي فيها لنجد أن قضية التعليم باللغة الوطنية ليست انتماء وولاء فقط بل هي قضية تنموية في نفس الوقت، بدونها من الصعب أن نصل إلى مرحلة الإبداع في العلم وفي العمل.

لقد تعدى التغريب في مجال التعليم الكليات العملية كالطب، والهندسة، والعلوم ليشمل كليات التجارة والحقوق، والزراعة التي درجت على أن يكون التعليم فيها باللغة العربية، ولا أدري الذي دفعنا إلى هذا من دون تقييم حقيقي.. وأتساءل: أكان سبب التدريس بالعربية في بعض الكليات أن لعلومها تطبيقاً مباشراً في أمورنا الحياتية التي لا يمكن أن تنفصل عن الواقع كالزراعة، بل وفي بعض الأقسام في الكليات العملية مثل قسمي الهندسة المدنية وهندسة العمارة؟.. أمطلوب من التدريس باللغة الأجنبية في تلك الكليات أن يفضي إلى مثل ما آلت إليه تخصصات أخرى لا نطبق علومها بالقدر الكافي أو المطلوب؟..الغريب أن القانون ينص على أن العربية هي لغة التدريس في الجامعات؟!!، أما الشق الأساسي في عملية التعليم وهو مرحلة التعليم ما قبل الجامعي فحدث فيه ولا حرج عن خطورة أن يشب الطفل ولا يفهم العلم بلغته الأم، بل وتتوارى لغته القومية خلف رطانته الأجنبية في مدارس اللغات أوفي المدارس الأجنبية، ليشب الطفل وهو لا يستطيع التفاعل مع العلم الذي يستظهره ولا يهضمه، ناهيك عن الإبداع فيه.

ويستدعي الأمر ألا نخلط بين «تعليم» اللغات الأجنبية و«التعليم» باللغات الأجنبية، فتعليم اللغات أمر واجب كما ذكرنا، بل وإيجابي في جميع مراحل التعليم الجامعي وما قبل الجامعي، حيث إن معرفة لغة قوم هي انفتاح على ثقافة ذلك القوم، وهو جد مطلوب، أما التعليم باللغات الأجنبية في جميع مراحل التعليم، فهو أمر سلبي يقوض أغلب أساسيات العملية التعليمية ويحولها إلى عملية استظهار

سلبي لكم من المعارف لا نتفاعل معه.

إن الدعوة إلى الحفاظ على لغتنا وعلى هويتنا ليست للانعزال عن العالم الذي يصعب الإبحار فيه منفردين، ولكنها وسيلة تفعيل للذات وسط زخم لا ضابط ولا رابط له سوى أن نتنافس معه من منطلق الندية وليس الدونية، أتدرون ما يدبر الآن للغتنا العربية؟ إنهم يناقشون هذه الأيام - نعم هذه الأيام - في إحدى المنظمات الدولية استخدام حروف الهجاء العربية بدون نقاط !! والأمر الأخطر من ذلك أن تصدر عن أحد اجتماعات إحدى الهيئات العربية في محضر دراستها لمكونات اللغة توصية بوجوب التركيز على دواعي الوحدة الثقافية والعلمية والسياحية على الصعيد العالمي، ولا أدري ما هي تلك «الوحدة العالمية»؟!!، ولا أخالني أعتقد أن التمسك بالهوية العربية فيه انفصال عن أي وحدة عالمية، حيث لا توجد مثل تلك الوحدة إلا عند دعاة اليأس والاستسلام الذين لا يقوون على بذل الجهد لإنهاض أمتهم من غيابات التخلف إلى رحابة العلم والمدنية.

إن ما نراه في بعض الأعمال وفي بعض جوانب الحياة العامة من مراسلات وإعلانات وتعاملات لا تتم بلغتنا العربية، إنما هو نتاج للمفاهيم المغلوطة التي تضع العربة أم الحصان وتتوهم أنها بذلك تحسن صنعاً؟!!..فهل تناسينا أن نهضة أوروبا الحالية لم تبدأ إلا بعد أن تم نشر العلم باللغات القومية لشعوبها، فقبلها كان العلم حبيس اللغة اللاتينية التي لم يكن يعرفها العامة؟ هلا عرفنا أن إهمالنا لجوانب اللغة في منظومة الولاء هو قذف بلغتنا وبأمتنا إلى غيابات السراب؟ هل من إجابة لسؤال يطرح نفسه باستمرار: إن نحن أغفلنا عنصر اللغة من منظومة الهوية أو الانتماء أو الولاء، فماذا يتبقى من تلك المنظومات الثلاث التي تفضي الواحدة منها إلى الأخرى؟.

المراجع:

1 - شرابي (هشام) - مقدمات لدراسة المجتمع العربي - الطبعة الأولى - الدار المتحدة للنشر - بيروت 1975 - ص 10.

2 - المهدي المنجرة - هذا موقفي من الفرنكوفونية - صحيفة الاتحاد الاشتراكي المغربية - 26 / 2 / 1999 م.

3 - د. محمد يونس - قضية الفصحى - صحيفة الأهرام 21/4/2003م.

4 - سمير الهضيبي - لغة الحوار الإسلامي - صحيفة الأهرام 21/4/2003م.

5- PEYERFITE (Alain) C'etait DE GAULE, ED Fayard, 1995, p. 58.

ـ عبدالله سنان كما عرفته

محيي الدين خريف



عبد الله سنان كما عرفته

بقلم: محيي الدين خريف (تونس)

قليل هم الشعراء الذين يعيشون الشعر في كل لحظات حياتهم فيصبح هواءهم الذي يتنفسون، وماءهم الذي يشربون وأحلامهم التي لا يستيقظون منها، والشعر بطبعه إذا امتلك إنساناً استولى على كل شيء فيه، واستبد به، ولم يعد يقبل المشاركة مهما كان نوعها!

وهو يأخذ الكثير ولا يعطي إلا القليل وعطاؤه على حساب الشاعر أعصابه وبدنه، وقد يتعدى ذلك لحياته. وكيف لا يكون ذلك وهو يوقع ما يقوله من الشعر على نياط قلبه، ويعتصره من دمه، هذا إذا كان الشعر شعراً، ومن يقوله شاعر أما إذا كان ضرباً من القول لا يمتلكك عندما تسمعه ولا يهز مشاعرك، بصدقه وعفويته، فهو ضرب من القول لا تلتفت إليه الآن ولا يؤثر في سامعه.

قلت هذا وأنا أتذكر شاعراً عرفته منذ أكثر من ثلاثين سنة في «يوغسلافيا» التي لم تعد يوغسلافيا، هذا الشاعر هو عبد الله سنان محمد، شاعر من رواد شعراء الكويت في الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات، في شعره عتق شعر القدماء، وجدة لغة المحدثين، والمعاناة التي تفرضها الحياة على الشاعر، وملاحقة القضايا التي أفرزها عصره، الذي كان عصر تحولات وانتفاضات وجراحات ما تزال تنزف حتى الآن ولا نعرف متى ستضمدها الأيام.

كما كانت في الخمسينيات والستينيات، مواسم خصب بالنسبة للشعر، لأنه أطلع من الشعراء من لا يجود الزمن الضنين بأمثالهم، وحسبنا أن نفتح كتاب التاريخ ونقرأ.

غريبان في بلغراد:

كان ذلك في صائفة سنة 1957، في فندق «سلافي» ببلغراد، في ليلة تهاطل فيها المطر بشكل غريب وكنت أجول وحدي في أروقة الفندق أبحث عن وجه أعرفه بين الوجوه الكثيرة التي جاءت للمشاركة في مهرجان «أستروفا» للشعر العالمي، وجوه من إيطاليا وفرنسا وإنكلترا وأمريكا وكوبا ومنغوليا وتركيا ومن دول

اسكندنافيا، وكنا جميعاً نستعد للاجتماع على مائدة العشاء، وعندما جلسنا التفت فوجدت بجانبي من يتكلم العربية ولا يجد من يرد عليه فجاوبته وكان لقاء الغرباء الذين يبحثون عن وجه قريب في الوجوه البعيدة.

وتعارفنا ولم نتفارق بعد ذلك طوال المدة التي استغرقها مهرجان أستروفا الشعري.

في تلك الليلة التي زاد من روعتها مطر الصيف وحميمية الشعراء الذين جاؤوا من كل بلاد العالم وبشر الوجوه وقرب القلوب إلى بعضها انطلق بنا قطار الشعراء من «بلغراد» متجهاً إلى «مقدونيا» حيث تنزوي «أستروفا» في نقطة الجنوب، في الحدود مع اليونان.

ولم ينم الليل في قطار الليل، بل سهر في أعين الشعراء وهم يتحركون من عربة إلى عربة أخرى، ويتراصون على «كافتيريا» القطار وكل يحمل في يده كأساً ليبرد به حلقه الذي جف من مشقة الرحلة الطويلة، كان بجانبي شاعر كبير السن من «كوبا» لم أفهم من حديثه شيئاً، ولكن البشر الذي كان يلوح من قسماته أغنانا عن الكلام، أما الأستاذ عبد الله سنان فقد كان يلتزم الصمت ويراقب كل شيء حوله. وبعد رحلة طويلة وصلنا إلى «سكوبني» عاصمة مقدونيا، وقضينا بها الصباح.

أستروفا: تقع «أستروفا» في جمهورية مقدونيا، في الجنوب الغربي من يوغسلافيا، وتمتاز طبيعتها بالجمال والروعة، إذ تنساب في جبالها وأوديتها أنهار عديدة، وتكسو معظم جبالها الغابات الغنية، في حين تتميز السهول بالخصوبة الوافرة وبهذه المنطقة على سفوح جبال «أستروفا» تقع بحيرة «أهويد» التي تبلغ مساحتها 248 كم2.

وفي هذه المدينة ولد الشاعر. ك. «ميلاد دينوف» الذي احتضن بلاده بشعره وجعل مدينته مزاراً لكل شعراء العالم وخلدها في مهرجان سنوي يعيد فيه للشعر قيمه الخالدة وللشعراء مكانتهم في الكون الفسيح.

ليلة شعراء العالم:

كانت حفلة الافتتاح في مكان مرتفع، يشرف على نهر قد انسابت فوقه المراكب الشراعية، يجدف بها أطفال كلهم دون سن العاشرة، وقد سلطت من أعلى المنصة أضواء على النهر فالتحم الضوء بالماء، وانعكست مرايا النهر على وجوه الناس الذين بلغ عددهم في تلك الليلة ثلاثين ألف مستمع، وفي المنصة التي وشحتها أعلام الدول المشاركة، وغمرها الضوء حتى النشوة، جلس حشد الشعراء يزيد عددهم على المائتين من جميع أنحاء العالم اختلفت وجوههم ولكن قلوبهم التقت كلها على أجل وأجمل ما يلتقي عليه الناس الصدق والحب والتقارب الإنساني، وبعد كلمات الافتتاح الرسمية، ألقى ممثلون وممثلات أشعاراً باللغة «المقدونية» كان تجاوب الناس معها

مبهتاً.

وبعد ذلك توالى شعراء العالم على المنصة كل يقرأ بلغته القومية، ثم تترجم قصيدته باللغة المقدونية، وتقرأ بعده يقدمها ممثل أو ممثلة في إطار فني جذاب يضفي على الشعراء بهاء وجمالاً، ويزيد الموقف روعة ما بعدها روعة.

شاعر العباءة المطرزة:

وعلى المنصة ظهر الشيخ عبد الله سنان، كان في عباءته المطرزة وفي شماغه وعقاله، أبرز شاعر الفت الأنظار في ذلك الجمع الحاشد، قرأ قصيدة دالية تبرز محبة الناس لبعضهم، وتلهج بالحس الإنساني، كان تجاوب الناس معها بعد ترجمتها كبيراً، ولم يبهر سنان ما كان حوله من حشود، ولا بالإطار الفخم الذي احتضن حضوره، بل كان طبيعياً يؤدي قصيدته بثقة واطمئنان، وأصبح من تلك الليلة رمزاً من رموز المهرجان.

ليلة الكنيسة الأثرية:

كانت جولات الشعراء في مقدونيا مختلفة، زار فيها الشعراء كل المؤسسات، وأحيوا الأمسيات الشعرية في المدارس وفي ثكنات الجيش وفي الأماكن الأثرية.

ولعل أبرزها كانت زيارة الشعراء لكنيسة قديمة أحالها الأتراك عند احتلالهم لمقدونيا إلى مسجد، وشاهدنا ما طرأ عليها من تغيرات، ولعل أبرزها هو ما أحدثه الأتراك من طمس لمعالم الكنيسة ومحو لزخارفها التي أبدع تزيينها الروم الشرقيون، وقد عادت الكنيسة إلى ما كانت عليه بعد رحيل الأتراك، ولكن شيئاً واحداً بقي ماثلاً لم يتحرك، إنه المحراب الحجري الذي نصبه الأتراك في بهو الكنيسة قطعة من الصخر قد نحتت على شكل متساو بديع يوحي للمسلم بالرهب والخشوع، كان المسؤول يشرح لنا كيف بقي العمال طيلة اثني عشر عاماً يعملون على إظهار الصور التي طمسها الأتراك، ولكنهم أبقوا المحراب فلم يزحزحوه من مكانه، عند ذلك نظر الشاعر عبد الله سنان للمحراب وقال:

وقائمٍ يتحدى غيرَ مكترث
رغم القرون ورغم القيل والقالِ

كان الشعر عند عبد الله سنان بديهة لا ينطق إلا به، ولا تفوته مناسبة إلا ويستشهد بأبيات من أجمل ما يسمع من مخزن الذكريات، ولا ينسى دائماً الجانب الفكاهي الممزوج بالسخرية في أكثر الأحيان، وقد كانت صحبتنا له أنا والشاعر المصري فتحي سعيد من أجمل ما سعدنا به من أوقات في «مهرجان أستروفا» تراه يعلق على كل شيء، وينظم الشعر في كل ما يعترضنا من مشاهد أو حضورات وحفلات، أما سهراتنا في بهو فندق «الميتربول» وحديثه عن الشعر والحياة، كل ذلك يظهر ما في شخصيته من بعد إنساني وثراء، فيما تجاذبه من ذكريات وما عرفه في محيطه العربي من تحولات، وفي مجتمعه من تقلبات

سواء كان مؤثراً أو متأثراً.

نفحات الخليج:

هو مجموعة أو ديوان شعره، صدر سنة 1964، أهداه إلى الشيخ إبراهيم سليمان «الجراح» وقدم له الأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري الذي قال عنه:

(عبد الله سنان جال بفكره في مختلف أنحاء العالم العربي، وفي الكويت عبر عن أشياء كثيرة اجتاحتها، من أحزان وأفراح، وصور الكثير من المشاهد فيها ولونها بريشته الخاصة وطبعها بطابعه المحض، وجاءت تصور بدورها نفسيته، وتسجل تاريخ حياته، وتظهر نفسه، ص. 12-13 من ديوان «نفحات الخليج»).

من هنا نعرف أن عبد الله سنان عاش حياته شعراً ولم ينتم لمدرسة بعينها أو يجذبه تيار لكي يجري وراءه، بل ترك الحياة وما فيها من مؤثرات تملي عليه ما يقوله ويكتبه، وهو بطبعه متيم ببلده «الكويت» مباه بانتمائه للخليج العربي، قومي غير متطرف ولا حامل لشعار، شاعر تأسره اللمحة، وتفجر ما في أعماقه الخاطرة، تلقائي إذا أحب يصرح بحبه وإذا كره يتفنن في ذكر مثالب من يكرهه، وهذا طبيعي في إنسان يعيش تقلبات الحياة ويعرف حلوها ومرها، أما في حبه للكويت فنراه يقول:

يا كويتَ العُرْبِ يا تاجَ الخليجِ
عطّري الدنيا بأنفاس الأريجِ
فلقد أشرقتِ بالنور البهيجِ
ومحوتِ ظلمات الغيهبِ

وهو لا يترك فرصة تمر دون أن تختلج نفسه بحب الكويت التي نجدها في شعره صورة مطابقة لأصل من تلك الصورة التي رسمتها الطبيعة والبيئة، في امتزاج عجيب بين البحر والصحراء، وحيث تقاليد عريقة ميزتها عن غيرها من البلدان الأخرى، وأصالة تشبث بها الكويتيون حتى لا تكاد تفارقهم في حياتهم التي تميزت بطابعها الخاص، وتقاليدها التي لا يحيدون عنها قيد أنملة:

إن الكويت يحوطها الرحمان بالعين العليّة
ويصونها ربُّ البريّة
من شياطين البرية

وهو لا يفتأ يتتبع الخطوات التي تسيرها «الكويت» في المحافل الدولية، ويدافع ويكافح من أجل وجودها، مقارعاً أعداءه بما يصل إلى القول الحاد واللفظ الجارح مستعملا قول ابن الوردي:

أنا مثل الماء سهلٌ سائغٌ
وإذا سُخِّنَ آذى وقتلْ

كما نجد في شعره حساً مؤمناً بقضايا العروبة في كل مكان كمواقفه في حرب الجزائر وبور سعيد، وحبه اللامتناهي لجمال عبد الناصر رائد القومية العربية والذي يقول فيه:

عقم النساءُ فلم يلدنَ
كناصرٍ في الشرق كلّهْ
إذ فيه سرٌّ كامنٌ
عجز الورى عن كنه حلّه

وهو لم يكن متطرفاً في حبه لعبد الناصر بل كان يرى فيه كغيره من

العرب المعتدلين أمل أمة تنوء بأعباء مشاكلها، وتبحث عن نافذة للضوء تنير دياجير ظلامها.

ولعل الأغراض التي يتجلى فيه صدقه وتبرز فيها شخصيته بكل وضوح هي: الغزل والهجاء والوصف ومشاغل الحياة اليومية وما يقع في محيطه من أحداث وما يصادفه في طريقه من أشياء تلفت النظر وتدفعه لقول الشعر ولا نستطيع أن نأتي بأمثلة لهذه الأغراض كلها لضيق المجال والأحسن أن يرجع إليها القارئ في ديوان «نفحات الخليج» وسوف يجد أن شعر عبد الله سنان محمد صورة للواقع الذي عاشه طوال حقب الخمسينيات والستينيات والسبعينيات بما فيها من تحولات سياسية وتقلبات اجتماعية وهواجس نفسية تخص حياته هو وحده، وما رآه من أشياء عبر عنها بصدق الشاعر وعفويته.

وهو كما رأيته نموذج حي للشاعر التقليدي الذي يتجول بشعره في الأرض التي عاش فيها، ويعبر بصدق وعفوية عن كل ما يراه، كما أنه من رواد الشعر في الكويت في أواسط القرن الماضي، صور الكثير من أحداثها وأظهرها في شعر لا يخلو من صدق في اللهجة ومتانة في البناء.

مسرح

- بتربروك في «المساحة الفارغة»

د. علاء عبدالهادي

- سترند برج المسرحي الذي حياته مسرحية

شاهر حسن عبيد

بيتر بروك في «المساحة الفارغة»

بقلم: د. علاء عبد الهادي (مصر)

*** أعمال بروك تتناص بشكل قوي وواضح مع عدد من المسرحيين خصوصاً كتابات أنطونين آرتو «ومانيفستو مسرح القسوة»، حيث توجد مساحات في الرؤية المسرحية تتشابه بشكل كبير بين آرتو وبروك**

تمهيد:

وُلد بيتر بروك في لندن عام 1925 ودرس في أكسفورد، ونجح مخرجاً في سن مبكرة، ليصبح فيما بعد مخرج فرقة شكسبير الملكية عام 1962 وهو في السابعة والثلاثين من عمره. مر بروك برحلة فنية طويلة ومتنوعة.. الأوبرا.. الفيلم السينمائي.. الملاهي الكوميدية، الكلاسيكيات.. وغيرها، وفي عام 1970 وبمساعدة من مؤسسة فورد

أنشأ بيتر بروك في باريس Ford «المركز العالمي لأبحاث المسرح ICTR ليقدم مع مساعديه جيوفري ريفس

وأندريه شربان Reeves Geoffrey

أعمالاً تجريبية تقوم Andrei Sherban على أداء مجموعة مختلفة الأجناس من الممثلين، مؤكداً في كل أعماله أهمية التمرين الجسدي والصوتي لممثليه، وما يتطلبه ذلك من قدره الممثل على التحكم الحاد والمسيطر على إمكانيات الصوت والجسد، وارتبط ذلك بتمرينات اليوجا والتقاليد الصينية في التحكم الجسدي والصوتي(1).

اتبعت هذه الدراسةُ مسيراً نقدياً، أعدتُ من خلاله إعادة قراءة مفهوم بيتر بروك المسرحي في ثوابته، تلك الثوابت التي حكمت مجمل رؤيته المسرحية الواردة في كتابه المسمى ـ المساحة الفارغة ـ، حيث تحرت هذه الدراسة البحث عن عناصر نصه النقدي ـ التي ارتكز عليها مفهومُه للمسرح ـ ومراجعة العلاقات فيما بينها، مع التعامل النقدي معها كما لو كانت نصاً إبداعياً يقبل إعادة التداول النقدي من اجل اكتشاف ما يخفيه نصُّه في بساطته الظاهرة والخادعة أيضاً(2).

وقد حاولت في قراءتي هذه ـ وعبر تأويلي الخاص ـ اصطياد

إمكانات معرفية مستترة في المقروء، مع مَوْضَعَةٍ بعضِ أجزائه في سياقات جديدة تتحرى تعرية بعض تناقضاته. ولم يكن في الإمكان القيام بذلك من دون كشف الهيكل العام - الذي يقوم عليه كتاب بروك - وأركانه التي حددت إطاره العام، هكذا حاولنا أن نتعقب الشروط التي هيمنت على سياقه النصي، تلك التي حددت مقدماته النظرية ودفعت بها إلى نتائج ظهرت في تجليات نصية بعينها، كان لبعضها تكرارٌ واضح ودال في السياق، والتي تبلورت - بعد ذلك - في المفهوم الشامل الذي حدده بروك عند تعريفه للحدث المسرحي في نهاية كتابه، لذا قمت بتداول بعض مفاهيمه، ومعالجتها من داخل النص ذاته، كاشفاً الأصول التي أثرت في موقفه النقدي تجاه الخطاب المسرحي السائد، هكذا تشكلت أنساق هذه القراءة النقضية عبر علاقتها مع نسق دلالي سابق عليها وهو كتاب بروك «المساحة الفارغة»، حيث يتشابه النصان في الانتماء النوعي، فكلاهما حكمته خصائصُ متشابهة. لذا حاكت مقاربتي - في بعض جوانبها - مقاربة بروك، ولكنها اختلفت عنها في بعض حقول اشتغالها.. فهي لا تُقْرَأ في منأى عن نصه النقدي، وإن لم تلتزم - وظيفياً - أنساقَه العلامية والدلالية كافة. إنها تنقيح لرؤية بروك النقدية، أو كتابة ثانية تستولي على نص بروك لصالحها. من هنا كانت هذه القراءة تأويلاً أعطى للمقروء أفقاً مغايراً، فهي ليست شرحاً أو تعريفاً بالنص الأصلي، لأنني تحريت منذ البداية عدم المحافظة على المقروء! فقد قمت بقراءة النص قراءة ضالة - إن صح التعبير - عبر تفكيك بعض المفاهيم، وإعادة تركيبها من جديد في ضوء إرث بروك المسرحي، وأساليب إخراجه المتنوعة.

قراءة في مفاهيم بيتر بروك المسرحية:

من الجدير بالذكر قبل البدء في قراءة مفهوم بروك المسرحي أن نذكر أن أعمال بروك تتناص بشكل قوي وواضح مع عدد من المسرحيين خصوصاً كتابات أنطونين آرتو «ومانيفستو، مسرح القسوة» حيث توجد مساحات في الرؤية المسرحية تتشابه بشكل كبير بين آرتو وبروك، فقد جاءت كتابات بروك النظرية (1969 ★ 1989) بعد احتكاكه العملي والمباشر مع كتابات آرتو النظرية خصوصاً عند إخراجه مارا/ صاد مع تشارلز موورويتز عام 1964، وهو ما يفصح عنه الاستشهاد الآتي لبروك في حديث له عام 1964، وقد ورد في مقدمة الطبعة الانكليزية لمارا/ صاد: (المسرح مثل الحياة، قائم على الصراع بين الانطباعات والأحكام حيث يتعايش الوهم مع ضده في ألم واحد عند مستوى لا يمكن الفصل بينهما فيه) وما أقرب هذا الكلام إلى منهج آرتو وأسلوبه المسرحي.

و من المهم أيضاً أن نذكر تأثر

بروك بآخرين مثل المخرج الطليعي مـايرهولد Vesvold Emilierich Meyerhold (1940-1874)، والذي كان يرى

المثل عروس ماريونيت يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء، والذي تأثر أسلوبه بالكوميديا المرتجلة، مطوراً أسلوباً في الأداء أطلق عليه الميكانيكا الحيوية Biomechanics، وهو نوعٌ من التدريب يستهدف تنظيم استجابات الممثلين الانفعالية والعضلية استعدادا للفعل المسرحي، وأن على الممثل أنّ يخلق نظامـــاً يقـــوم على أسس ميكانيكية لتحديد علاقات مكانية ملتزمة بينه وبين زملائه مثل أجزاء الآلة في تآلفـهـا في أثناء الحـركـة، ونلاحظ تأثيـــر هذا الأسلوب على بروك في أثناء تدريب ممثليه.

كــمـــا تأثر بروك بـ «برتولت بريخت» واستخدم بعض تقنيات المسرح الملحمي في أعماله، يقول بروك: «إنني أعجبت كثيراً بأعمال بريخت، ولكن هناك أعمـال أخرى أختلف معه حولها اختلافاً تاماً»، يؤكد بروك ضمنياً هنا أهمية الإيهام برغم إعجابه ببريخت، ويتضح ذلك من قـولـه (...إن وقـوف ممثل على خشبة مسرحية ليذكرنا بأنه في مسرح، لا يعني كما يقول بريخت، أننا لن نقع في الوهم وأننا سنراقبه كناضـجين، ويرى أن هذه التـفـرقـة أصـــفى في النظرية منهـــا في الممارسة). كما تأثر بروك بالمسرحي البولندي الشهير جروتوفسكي Jerzy Grotowski (1933)وأسلوبه في

تدريب الممثل وإعداد العرض على قاعدة من الاصطفاء والانتقاء«على الممثل أن يستخدم كل قواه الجسدية والعقلية مثل الإيماءة، التقليد، التنغيم الصــوتي ((Intonation)، ربط الأفكار عبر استعارات حركية..» إلى آخر ما جاء في كتابه نحو مسرح فقير (1968) متخلصاً من غير الضروري في الحدث المسرحي للوصول به إلى حالة نقية، وهو أسلوب تمسك به بروك في معظم أعماله.

نستطيع من خلال هذا السياق أن نتبين أربع ركائز أساسية في مجمل إخراج بروك المسرحي، تتفاوت في أهميتها تبعاً لهيمنة أحدها على بقية العناصـــر الأخـرى عند إخــراج كل عرض. يجمع بينها جميعاً مدخل واحـد وهو الإعـداد الذي نعتـبـره المرتكز الأول الذي يستند إليه بروك في كل إخـراجـه المســرحي، فـمنذ بداياته الأولى.. لم يتعامل بروك مع أي نص بشكل صنمي، حتى النص الشكسبيري كان خاضعاً للتعديل والتغيير والتحوير لذا لم تكن طبيعة النص (درامي - ملحمي - شـعـري) ذات أهمية كبيرة له بل كانت بداية انطلاق عمل مسرحي يقوم المخرج باستبقاء ما يراه أساسياً، ومتماساً مع مسـيـر دلالي مـحـدد من النص يريد المخرج تقديمه. ويعتبر بروك الإعداد مرتكزاً مهماً، ودراسة واعية دقيقة وصارمة لكل العقبات وطرق تجنبها والتغلب عليها، مؤكداً أن الهدم والإزالة، مع استـبـعـاد مـالا يلزم، هي أهم سمات الإعداد الجيد. ويـعـنـي الإعـــــداد، عـنـد بـروك، اســتكشـــاف العـــمل الدرامي من الداخل، وافتضاضه، ثم التخلص من

إساره من خلال توصيله بلغة جديدة وتحويله من وسيط كتابي إلى آخر لا يقوم بالضرورة على الكلام ولكن على حركة الجسد وتوظيف الصوت الإنساني.

يحاول بروك دائماً الإفلات من قيد النص الأصلي ولغته، وإعداده بشكل يقوم على الأساسي فيه، من خلال خبرته الإخراجية، وفهمه للمكان المسرحي وعلاقته بالزمن، هذه العلاقات التي يتحول فيها النص الدرامي إلى عنصر ضمن مجموعة كبيرة من العناصر قد يكون أقلها أهمية ـ بعد ذلك ـ النص الكتابي، يقول بروك في كتابه «النقطة المتحولة» «في القرن التاسع عشر صدر أغلب التمثيل العظيم عن نصوص محدودة القيمة» مؤكداً فكرة آرتو الأساسية، ومشيراً إلى أن المسرح حدث والحدث عنده حقيقة وجود ممثل يعبر الخشبة فقط، لذا كانت خيانة بروك واضحة لكل مدارس التمثيل ـ عند إعداد ممثليه ـ حتى لو استفاد منها بنمط أو بآخر، ونجح بروك في جعل كل عمل مسرحي من إخراجه يتميز بأسلوب أداء خاص. وكان أسلوبه يقوم على مقولته «إن إعداد الشخصية يمضي في اتجاه هو عكس البناء» ويعتقد بروك أن بعض أهم الجوانب العميقة في التجربة الإنسانية يمكن أن تتكشف لنا عبر صوت الإنسان وجسده خلال تماسهما مع شعور المتلقي، بصرف النظر عن ثقافته وجنسه ولغته، إنه يبحث عن لغة عالمية للتواصل عبر الأداء المسرحي. لذا كان الإعداد الذي يتضافر فيه النصان، النص الكتابي ونص العرض هو المفتتح الصحيح لمرتكزات بروك الإخراجية.

ويتشابك الإعداد باعتباره مرتكزاً أوّلياً هنا بثلاثة مرتكزات أخرى، لا غنى عنها في رؤية بروك للمسرح، التجريب: وهو المرتكز الثاني بعد الإعداد ونرى أن نهج بروك التجريبي هو تحطيم الأسلوب، فعلى الرغم من وجود رؤية فإن الأداة تتغير وتتبدل طرق توظيفها في كل عرض، وإلا وقع المخرج فيما يسميه بروك المسرح المميت، ويهتم بروك في تجريبه ـ كما فهمناه ـ بعنصر الإقناع أن يكون مقنعاً في تعامله مع النص المكتوب ونص العرض، وما يتخلق عن هذا الإعداد من انزياح يخلق شعريته الخاصة، بسبب ما يحدثه من صدمة جمالية في أفق توقعات المتلقين وخبراتهم الجمالية السابقة. لذا كان للممثل عنده أهمية كبيرة، بخاصة في تكامله مع المجموع، مؤكداً في الوقت ذاته أهمية تقنية الاستغراق الانفعالي عند إعداد الممثل للأداء، واقتصاره على الضروري فقط، عبر لغة جسدية تنأى بالمسرح عن التقليد العادي للحياة، دافعة المسرح إلى امتلاك تجربته الخاصة والحيوية، والتي سوف تمتلك بُعدها الميتافيزيقي الخاص عند كل عرض جديد من خلال تفاعل الحدث المسرحي مع قطبين، مجموعة التمثيل من جهة، والمتلقين من جهة أخرى.

يعتبر بروك الجسد جذراً عضوياً مشتركاً بين صنوف البشر، وهو

أداته للرحيل إلى ما بعد اللغة، وتحويل الكلمات إلى أصوات وتعبير، مع البحث عن طرائق مباشرة لربط المتلقي بالعرض، وقد يتم ذلك عبر مصافحة المشاهدين أو الاتصال الجسدي المباشر معهم، وقد اتضح هذا الأسلوب في عرض العاصفة لشكسبير وكذلك أوديب لسينكا ومن بعدهما «حلم منتصف ليلة صيف». يقول بروك «إن المسرح القائم على الوعي بإمكانيات الجسد قد أطلق جيلاً من الممثلين يستطيعون التعبير عن شحنة انفعالية قوية من خلال نشاط جسدي مكثف»، ويرى بروك أن أحد أساليب تناول الممثل لدوره يمكن أن يتم عن طريق سيكولوجي، وذلك بأن يبحث الممثل عن نقاط الالتقاء والتشابه بينه والشخصية التي يؤديها عبر التوحد معها، وينتقد بروك هذا الاتجاه ـ تطبيقاً على أسلوب إعداده لممثليه في عرض «أوديب»، قائلاً: «ان هذه الطريقة قد تصل إلى إخفاق شامل نظراً إلى أن أوديب وجوكاستا قد يكونان رمزين لمعنى إنساني وليسا لشخصين». أما الأسلوب الآخر فهو أن يلقى الإعدادُ بالسيكولوجيا بعيداً (يقصد أسلوب ستانسلافسكي هنا!)، هذا الأسلوب يفضّله بروك من أجل البحث عن تحرير ما هو غير عقلي في طبيعة الممثل، محاولاً استثارة منطقة ما قبل الشعور لخلق حالة من النشوة وهو ما يرجعنا ثانية إلى آرتو مؤكداً أهمية الاستبعاد الكلي لكل الزخارف والتعبيرات الزائدة عند تقديم الممثل لشخصياته المسرحية، ولكي تتم هذه الصدمة، يجب أن يكون العرض برغم طليعيته أو برغم انتمائه للتجريب، قابلاً للإقناع: وهنا يمكننا أن نستكشف المرتكز الثالث المتعلق بالتواصل بين المؤدي والمتلقي وهو الإقناع، «على مستوى الممثل والمتلقي». ويعطي بروك هذا العنصر تركيزاً خاصاً، مؤكداً أهمية الإيقاع الكلي للعمل، والجسد والصوت الإنسانيين، حيث يرى الجسد مشتركاً عاماً يربط الجنس البشري كله، ويعامله باعتباره العامل الأهم في خلق التواصل المسرحي عبر حالة صحيحة من الإيقاع الفني، هذا الإيقاع الذي يستكنه النبض الإنساني في أعمق صوره، إن بروك ينظر للتواصل المسرحي باعتباره حدثاً يخلق طقوسه الخاصة وإيقاعه المتميز، دافعاً إلى حالة أصيلة من الإقناع.

قامت معظم أعمال بروك في (CIRT) «المعهد الدولي لأبحاث المسرح»(3) على هذه المبادئ، بخاصة في تركيزها أهمية أن يمتلك الممثل تعبيراً صحيحاً، فتتخلق حالة الإقناع هذه من خلال رحلة اكتشاف صادقة تتوتر بين النص الأصلي وتحققه عبر جماعة من الممثلين من جهة، وبين تفعيل سكونية النص عبر تأويله وإعادة اكتشافه ثم بثه في إيقاع جديد عبر لغة تواصل جديدة، تتعامل مع المتلقي بشكل فني جديد من جهة أخرى. لهذا السبب منح بروك أهمية خاصة للإيقاع، ونقصد به التجربة التي نتلقاها حين يتسق تتابع من

الانطباعات السمعية أو البصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة، وكما قال الكسندر دين Alexander Dean في كتابه Fundamentals of Play Directing (*). يؤكد دين أن الإيقاعات تشترك في صفتين هما الحيوية وقوة الجاذبية، بمعنى، يجب على الإيقاع المسرحي إقناعنا بان ننساق معه، حتى نكيف أنفسنا وجدانياً وعقلياً، ليتم استمتاعنا الجمالي بالتجربة. وقد اتسمت أعمال بروك الإخراجية بحيوية إيقاعاته بصرف النظر عن سكونية النص الأصلي من جهة وبجاذبيتها التي نشأت - في رأينا - من تحطيم دائم للأسلوب، وإنزياحها عن تجربة المتلقي السابقة من جهة أخرى. يقول بروك (إن الجذور العميقة للحياة، تقترب بعيداً عن الوعي فالاستخدام الطقسي للإيقاع سيكشف في الحياة جوانبها التي لا يتيسر لنا رؤيتها على السطح) وبهذا المفهوم الجديد - يخرج مفهوم بروك عن الإيقاع - في إنتاجه - من دائرة المفهوم المدرسي ويتجدد بشكل إبداعي عند كل عمل جديد، ونظراً إلى أن أعماله تقع دائماً خارج نطاق خبرة المتلقي المسرحية، وكي يكون هذا النظام مفيداً، يجب أن يكون التلقي - وهو المرتكز الأخير هنا - مُحَفّزاً إلى أعلى حالاته دافعاً التواصل مع العرض إلى أقصى درجة ممكنة باعتباره حاصل جمع الإقناع والتجريب، حتى لو كان هذا التواصل غير مستند على الوعي فقط، ولكن على اللاوعي أيضاً، ولا نقصد الفصل هنا إلا من أجل إبراز دور اللاوعي وهيمنته في خلق تواصل خاص في أعمال بروك المسرحية برغم وجود الاثنين معاً في أي حالة تلقي تتم على المستوى النفسي، يقول بروك في كتابه «النقطة المتحولة»: «إنني لا احب هذه المساحة (...) إنها مساحة عسيرة لأن المهم عندنا هو أن يقوم تواصل حي بين أحدنا والآخر، وإذا لم يقم هذا التواصل فإن أي حديث يمكن أن نقوله، نظرياً عن المسرح يتناثر حولنا دون محصلة». مستكملاً «وفي فكري، فإن المسرح يقوم على خاصية إنسانية معينة هي حاجة الإنسان أحياناً إلى الدخول في علاقة جديدة وحميمة برفاقه».

نبدأ بعنوان الكتاب «المساحة الفارغة»(4).. فالعنوان أكثر من جملة يبتدئ بها النص، إنه اتجاه.. فكرة محورية تفرض مسيراً تأويلياً، وظلاً دلالياً يهيمن على النص برُمَّته أيمكننا اعتبار أي شيء يتحرك فوق مساحة فارغة - ويراقبه شخص آخر - مسرحاً..؟ أم أن هذا التعميم الفادح يُعَدّ سبباً نافياً لوجود ما دل عليه بالذات! فتأكيد كل شيء هو بالضرورة تأكيد لاشيء فماذا يعني بروك بالمساحة الفارغة؟ لنحاول بقليل من التأمل فك دلالات هذا العنوان ونقضه:

أولاً.. المساحة مكان.. ولكن للمساحة بعدين فقط، وللحجم ثلاثة.. لذا أضاف بروك عبارة إذا سار إنسان.. لأن هذه الحركة هي التي ستضيف بالضرورة البعد الثالث الذي يحول المساحة إلى

حجم.. هكذا دلت العبارة على حجم فارغ.. لا على مساحة فارغة، فالمساحة بالضرورة فارغة. إن عبارته تقصد مكاناً فارغاً، ومن هنا كان خطأ المترجم، فالمعنى المباشر لكلمة Space تشير إلى فضاء أكثر مما تشير إلى مساحة، بمعنى أنها تدل على مكان ثلاثي الأبعاد.. فارغ.

ثانياً: يحمل المكان مقومات هوية أعلى مما تحمله المساحة، فالمساحة ستظل دوماً عارية من الزمن لعجزها عن استيعاب الحركة فيها المساحة تخلو من محددات الهوية بعكس الفضاء، الذي يملك القدرة على استيعاب الحركة وبالتالي على خلق الزمن.. ولأن الزمن نسبي.. فإن هوية المكان تختلف باختلاف زمنه أي باختلاف كمية الحركة للأجسام التي يحتويها وطبيعة هذه الحركة ومدلولاتها، لهذا السبب يكون للمكان القدرة على حمل هويات مختلفة باختلاف أزمانها، لذا أشارت عبارة بروك إلى مكان.. ومن أجل هذا السبب كان لمفردة «الفارغة» بجوار مفردة «المساحة» مقتضى، كي ينزع بروك من المكان هويته! من هنا يمكننا القول «إن بروك لا يقصد بالفضاء الفارغ مكاناً محدداً بالمعنى الفيزيائي، ولكنه يقصد مكاناً قابلاً للتحديد، عبر قيام زمن مسرحي عليه، يمنح للمكان وجوده الخاص، وهويته الفنية من خلال الحركة فوقه..» فإذا ربطنا هذه النتيجة بمفاهيم آرتو يمكننا أن نستنتج أن المكان - الذي يقصده بروك - مكان دون هوية مسرحية سابقة، مكان قابل لأن يكون - مسرحياً - ممكناً.. إن نفيه المكان المسرحي القائم يشير إلى نفي ضمني لما يدل عليه المكان من تقاليد ثقافية قارة لها محمولها الأيدولوجي والاجتماعي، ويكشف بالتالي عداءه للزمن، زمنه الحضاري، ومسرحه القائم على استخدام شفرات فنية مكررة، بخاصة تلك المتعلقة بمكان العرض، الذي جعل العمل المسرحي يقوم دائماً في مكان مغلق يحوّل الخشبة المسرحية إلى فضاء يرعى مجموعة من العلاقات الكاذبة التي يتبادلها كل من الجمهور والعارضين - علاقات مقطوعة الصلة بالواقع على المستويات كافة، لأنها تقوم على تقديم الإيهام، حيث تسهم الحركة المصاحبة للغة في ترسيخه، من هنا كان تركيزه في إنتاجه المسرحي أن تكون الحركة هي الأساس الإيصالي في العرض، وأن تكون اللغة المنطوقة مكملة للحركة، لا مصاحبة لها كما هو قائم في المسرح التقليدي. الأمر الذي يمنح مكان العرض الذي ستتم فيه هذه الحركة، والذي تكتسب فيه حركة العارضين قوام اللغة ومفهومها، أهمية مضاعفة هنا، لأنه الوسيط الذي سيتم عبره تحقق التواصل بين المؤدي والمتلقي.

ثالثاً: ولأننا نتكلم هنا عن الحجم المسرحي.. عن المكان فإن هذا المفهوم يجذبنا إلى واحد من ركائز فهمه للمسرح من جهة.. مثلما يُوجِدُ لنا تفسيراً لغياب النص الدرامي، في معادلته المسرحية «لاعتماده على الإعداد»، باعتباره ركيزة مسرحية

أساسية، بخلاف المعتاد في الإنتاج المسرحي القائم من جهة أخرى.

إن النص الدرامي بمعناه السابق يترك مكانه - عند بروك - لعلاقات زمكانية فوق فضاء محايد، فضاء فارغ ينزع عنه بروك تقاليد مسرحية حملت لسنوات طويلة عادات ثقافية واجتماعية يعاديها، لها مركزية في الإطار الجمالي الغربي، وأصل مفهومي غربي متواتر، إن رؤيته للمكان تعكس فهماً إخراجياً للمسرح.. إنه تعاملُ دراماتورج لايفصل بين الفكرة الدرامية وإنجازها، وهي مرحلة متقدمة في الوعي المسرحي الحديث.. هكذا يكون أي فراغ دون هوية فراغاً قابلاً للمسرحة عند بروك، ليشكل الفضاء - غير المحدد سلفاً باتفاق معرفي وفني سابق - شكلاً من أشكال الوجود المخالف والمعادي للسائد فهو لم يذكر الصفة «الفارغة» بعد «المساحة» إلا بناءً على نقضه التحديد أو الامتلاء للمكان المحدد المعروف، وعلى قدرة الفعل الذي يقوم به الإنسان في هذا الفضاء - في علاقاته القائمة مع مشاهدين، يرون أن ما يُقَدَّم من أفعال يمثل عالماً ثانوياً Secondary reality.

تشف عبارة بروك تدريجياً عن ظل أيديولوجي ما.. يعادي الثوابت التي أفرزتها الحضارة الغربية، من تقاليد قائمة وممارسات فنية قارة.. منطلقاً من تصور جمالي خاص عن المكان، ومتجهاً إلى نقض الحراك التاريخي ووسيطه الزمني بحثاً عن زمن آخر، وحراك إنساني مختلف.

إن هذا التصور المهيمن على مفاهيم بروك عن المكان وليد أزمة المسرح الأوروبي في تعامله مع المكان المسرحي - ولا نغالي إن قلنا إنه وليد أزمة المواطن الأوروبي وحضارته، ومركزيته بعد الحربين العالميتين، في تعامل هذا الإنسان مع واقعه.. مع ما يسمى الآخر - فقد كشف الواقع المسرحي عن عجزه عن الاحتفاظ بحيوية الرسالة المسرحية وهدفها، مثلما عجز الواقع عن الاحتفاظ بحيوية الحياة الإنسانية وهدفها! إن بروك يريد مكاناً دون هوية.. يريد أن يختار للمكان هويته بيديه هو.. لايبغي المكان المؤطر بوعي ثقافي سابق، وخبرة جمالية واجتماعية سائدة، تكرس القائم على المستويين الثقافي والاجتماعي. ربما يخلق المسرح جسراً حقيقياً بين الهويات واللغات..

إن لبروك موقفاً يحمل طابعاً أيدولوجياً تجاه المكان، ولصالح مكان جديد بلا هوية يمنحه حقه - بوصفه إنساناً - في تحديد هوية إنسانية جمعية للمكان من خلال تحديده لعوالم الحركة - وبالتالي التأويل والدلالة - للزمن المسرحي!

تُرى أكان هذا المفهوم عند بروك دافعاً لتوجهه الإنتاجي إلى استخدام جنسيات مختلفة من الممثلين في عروضه! يتحدثون في العرض الواحد لهجات مختلفة.. بل يتكلمون لغات مختلفة؟ ألا يشكل هذا التوجه وعياً مقاوماً يعادي الوضع الحضاري القائم لمركزية الإنسان الغربي.. لمفهوم الأنا والآخر،

للتحديدية التي حارب بروك فضاءها المكاني وفضاءها الزمني في المسرح، ربما أثر ذلك في المستوى الكلي للمكان والزمان في الحياة.. هكذا يمكننا أن نستنتج عنصراً جديداً في معادلة بروك المسرحية.. حيث يكشف هذا التناول ما يؤكد أن التلقي يُعد عنصراً جوهرياً في أسلوب بروك المسرحي.. التلقي الحادث بين ممثل وآخر على المستوى الأول، ثم التلقي الحادث بين الممثلين والجمهور على المستوى الثاني، إنه واحد من ركائزه الأسلوبية في الإعداد والإخراج، والتي سيتناولها تحليلنا فيما بعد.

المسرح عند بروك لعب، والأفضل أن نسميه لعباً منظماً، وهناك اقتناع لدى بروك بأنه «إذا سار إنسان فوق مساحة فارغة في حين يرقبه إنسان آخر فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح»، يشكل هذا الاقتباس أهمية ما لاحتوائه على تعريف لواحد من وجوه الفعل المسرحي.. اختصه بروك بلفظ ضروري من جهة، ولوجود عبارة «المساحة الفارغة» التي اختارها بروك عنواناً لكتابه في سياق الاقتباس السابق من جهة أخرى. فهل يشكل هذا الاقتباس حقيقة مسرحية واقعة.. هل يمكننا اعتباره ملفوظاً يصعب اختزاله إلى شيء أقل! كطبيعة العبارات الدالة على المسلمات.. أو ما يُظن أنه بدهي!

كثيرة هي عبارات بروك التي تحمل في طياتها ما يؤكد الأساس الإنساني للعرض المسرحي. إنه يتغيّا خلق واقع إنساني جديد لاينتمي للواقع المعيش إلا من خلال نقضه.. أو تعريته.. من أجل إبراز التناقضات في عناصره لا إخفائها.. ولكن عند هذا المفهوم بالذات نقع على خلل جديد في عبارته السابقة □إذا سار إنسان فوق مساحة فارغة في حين يرقبه إنسان آخر فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرحO.. فلا يمكن أن تكون هذه العبارة صحيحة إلا في حالة واحدة «حين يستقبل مجموعة من المتلقين هذه المساحة الفارغة باعتبارها خشبة مسرحية» أي أن يتم استقبال كل شيء فوقها على مستوى العوالم الممكنة Possible Worlds ويعني ذلك أن يتم استقبال، من مشاهد عليم بالشفرة المسرحية، أي إنسان يسير فوق هذه المساحة باعتباره ممثلاً.. وإن لم يكن في حقيقته ممثلاً، وإلا تحول المكان وما يجري فيه إلى صورة حقيقية من صور الواقع، أو تحوّل أي فعل حقيقي يجري فوق أي مكان واقعي إلى مسرح، وفي الحالتين ينتفي وجود ما يريد بروك إثباته في عبارته السابقة، فلا معنى صحيح لهذه العبارة.. إذن.. إلا في اتجاهين:

الأول: إذا افترضنا احتواء هذه العبارة على جزء غير مصرح به «وهو مشاهد يملك خبرة مسرحية.. ويقوم باستخدامها في استيعاب» حركة إنسان يسير فوق مساحة فارغة «بشكل جمالي، فيقوم بتأويل حركته دلالياً، وفنياً، واعياً بما يراه بصفته فعلاً من أفعال المسرح»، أي

يفترض أن هذا المشاهد يملك وعياً مسرحياً يتواطأ مع الفعل، ويقوم بتأويل هذا الفعل فنياً، فيسد الفراغات التي سببها اختلاف المكان المسرحي عما اعتاد عليه هذا المتلقي الذي يقوم بالتفسير، وما قد ينتجه ذلك من آثار على مستوي إنتاج الرسالة المسرحية وعلى مستوى تلقيها.. وهو مشاهد خاص، يجب أن يكون له خبرة مسرحية بالضرورة..

الثاني: وهو أهم في دلالته وأقوى في إثارة الجدل من وجهة نظري؛ أن العبارة تتضمن نفي الحد الفاصل بين الفن واللافن، وتتسع لتشمل كل فعل في زمان ومكان ليصبح فعلاً مسرحياً، وكأن الحقيقة نوع أصلي من التمثيل.. لا ننتبه إليه، ولكن للأسف الشديد، قام التعريف الذي قدمه بروك للمسرح في نهاية كتابه، بنقض هذا التأويل الكامن في عبارته واستبعاده! وجعله قائماً على إرث المسرح الأوروبي، وطرائق إنتاجه الفني، الأمر الذي يرجح تأويلنا الأول.. والذي أوقعه في تناقض أيضاً..

هناك خلل ما يُطلّ إذن من هذه العبارة، ويبين لنا أن صياغة بروك السابقة قصدت شيئاً لكنها قالت شيئاً آخر! إن ما جاء في صياغة هذا الاقتباس المهم من التباس، يشير إلى وعي بروك وفهمه المسرحي الخاص وما سببته سيطرة فكرة المكان، منذ البداية الأولى: عنوان الكتاب؛ «المساحة الفارغة»، على ذهن بروك فصاغه في هذا الملفوظ وهو يؤكد اختلافه مع الموقف السائد على المستوى الجمالي والمسرحي تجاه المكان، وبالتالي تجاه الزمن.. الزمن الذي تبعثه الآن، وتهيمن عليه، المركزيات الغربية وأيدولوجياتها.. بشكل منفرد.. لكن هذه الصياغة لا يمكنها أن تكون صحيحة بالشكل الذي صاغها فيه إلا عبر استدعاء ما أراد نقده بالذات! أي إننا لو قمنا بتصحيح عبارة بروك السابقة فإنها ستكون كالآتي: «إذا سار مُمَثِّل فوق مساحة فارغة وتلقاه إنسان آخر - بشكل فني - فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح» أما قوله إذا سار إنسان.. فلا يمنح الصياغة كفاءة كي تصف بشكل صحيح تحقق حالة مسرحية، لأننا جميعاً نسير فوق مساحات بل «في أحجام» فارغة، تتشكل عبر حركتنا فيها.. فضاءات مختلفة، وتخلق لنا أزمنة مختلفة يضمها زمن فلكي شامل واحد، فضلاً عن أنه من الجائز أن يتحقق فعل من أفعال المسرح من دون أن يقف الأمر على سير «إنسان» فوق الخشبة المسرحية فقط! ألا يعني هذا - على المستوى الآخر - رفضه لتجارب مسرحية لا تعتمد الإنسان أساساً في الإرسال والتلقي المسرحيين، بالرغم من معرفته الأكيدة بعروض مسرحية تجريبية لم تقم على استخدام الجسد الإنساني مثل عروض المسرح الآلي في بعض أعمال ليسيتزكي Lissitzky، وشلمر Schlemmer، وكايسلر Kiesler(5) وغيرهم ممن قام الأداء في عدد من عروضهم، على

استخدام دمية أو آلة تقوم بالفعل المسرحي!

إن تعديل هذه الصياغة بهذا الشكل «إذا سار ممثل فوق مساحة فارغة..»، يمنع عن عبارة بروك السابقة قدرتها على طرح مفهوم جديد! ويجعلها تحصيلاً حاصلاً Tautology.

نخرج من ذلك أن الصياغة السابقة لا تصلح أن تكون صياغة دالة على مفهوم صحيح مكتمل للمسرح.. بل تصلح أن تكون صياغة تمهيدية تفصح عن عداء بروك للفضاء الغربي زمناً ومكاناً.. لمفاهيم الأنا والآخر.. لهنا وهناك، للمسرح المعلب، والدراما المغلقة.. لمفهوم الزمن المسرحي السائد وما يدل عليه في الواقع، وهي رؤية محملة بإرغام أيدولوجي خاص ينتمي لمنجز المدنية الأوروبية الفني والثقافي. هكذا لا يمكننا فهم عبارة بروك السابقة إلا من خلال إعادة قراءتها نقدياً، حيث كشف لنا نقض الاقتباس السابق رغبة بروك في تجاوز أطر خلَّفَتْها أوضاع معرفية سابقة.. إلى ممكن جديد وآخر من جهة، وخضوعه في عبارته سالفة الذكر إلى القار من مفاهيم غربية للمسرح من جهة أخرى.

بالرغم من عدم كفاية عبارة بروك السابق تحليلها ـ كما أوضحنا ـ من الناحية النظرية: «إذا سار إنسان فوق مساحة فارغة في حين يرقبه إنسان آخر فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح». فإن كشف إطار عام، ومفهوم أولي للمسرح عند بروك لم يزل في الإمكان، فمن خلال تأويلنا لما يعنيه عنوان كتابه «المساحة الفارغة» والاقتباس السابق تحليله، يمكننا تحديد طرفي المعادلة المسرحية عند بروك كالآتي:

فعل إنساني ← تفاعل ← مشاهد تحقق الحدث المسرحي.

في فضاء فارغ

ونلاحظ هنا أن غياب النص الدرامي باعتباره مكوناً أساسياً في هذه المعادلة، كان نتيجة لربط بروك شعريته المسرحية بالمكان الفارغ، وكما بينه تفكيك الاقتباس السابق.. بالإضافة إلى ما بينه نقضنا للمفاهيم الضمنية التي يحملها عنوان كتابه «المساحة الفارغة».

فإذا ما حاولنا أن نحدد اتجاهات بروك الإنتاجية التي اتبعها في معظم عروضه فإننا نستطيع أن نحدد ستة اتجاهات رئيسة تشابكت مع اتجاهات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي (*) وهي:

الاتجاه الأول: اتجاه يتبنَّى ـ منذ المبتدأ ـ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، متراجعاً عن قوانين النقاء والوحدة، ومعتمداً ـ في الآن ذاته ـ على المفهوم ما بعد الحداثي للعرض، بصفته كتلة فنية واحدة، تتجاور فيها أساليب فنية متعددة ومختلفة، تدفع إلى علامة نصية كبرى، إلى عرض بمفهومه ما بعد الحداثي، دون الاهتمام بمبدأ نقاء النوع. وقد ظهر هذا الاتجاه في معظم عروض بروك

تقريباً.. بحيث يمكننا الزعم أنه كان واحداً من سياسات بروك في إخراجه المسرحي، حيث يتم تحويل العمل من طبيعة إلى طبيعة أخرى، مثل نص «كاسبر» لبيتر هاندكه «1970»، على سبيل المثال، الذي حوله بروك إلى عمل موسيقي، يدعمه الرقص والأغاني، مع عدد قليل من جمل الحوار، والكثير من الحركة، مؤمناً بأن الجسد الإنساني مشترك بين جميع البشر، بعكس اللغة العادية التي تقف حائلاً تمنع تواصلهم، حيث يستطيع الجسد - وحركته - أن يعبر عن أعمق المشاعر الإنسانية بلغة عالمية لا تعرف الحواجز..، وتقوم هذه العروض على نصوص يتم إعدادها، والتعبير عنها باستخدام الرقص والموسيقى والأكروبات، وألعاب السيرك، والطقوس، والأغاني وغيرها.

الاتجاه الثاني: اتجاه يتكئ بقوة على تقاليد أداء مسرحية محلية، طارحاً بقوة سؤاله المهم حول نسبية التجريب، وإمكانية انطلاقه من شكول الفرجة الشعبية وتجليات أدائها. وهو من السياسات التي اتبعها بروك في بعض عروضه، كما تجلى هذا الاتجاه في شكل آخر وهو الإعداد الدرامي لنصوص محلية لم تخلق في الأصل كي يتم تجسيدها على الخشبة المسرحية مثل الإيك، والأورجاست، والمهاباراتا، و«منطق الطير» لفريد الدين العطار(6).

الاتجاه الثالث: عروض قامت على الارتجال بنوعيه الحركي والنصي معاديةً للكتابة الخطية Linear ومرتكزةً على جماليات الغياب، وعمل المصادفة، ويعد هذا الاتجاه مرحلة تحضيرية في بعض العروض وأساسية في عروض أخرى لبروك اتبع فيها ما قال عنه.. إنه «عمل في مرحلة الإنجاز» Work in Progress. فقد حضر الجمهور تدريبات التمثيل والإخراج عام 1968 لعمل شكسبير «العاصفة»، تحت المسمى ذاته «عمل في مرحلة الإنجاز»، ويظل السؤال قائماً عن المسافة بين الحقيقة والوهم في عمل كهذا، وإلى أي مدى كانت حقيقية الأداء؟ أكان المتلقون مقتنعين بأن ما يرونه هو واقع حقيقي، أم أنه تمثيل من نوع آخر أكثر إتقاناً؟

الاتجاه الرابع: عروض قامت على الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية وإعادة بعثها بلغة تواصل جديدة، تتعامل مع المتلقي بشكل فني مغاير لما هو متداول في مثل هذه العروض، عبر إعداد درامي جديد لنصوص كلاسيكية بالغة الرهافة والتعقيد. مثل عرضه: دقة بدقة لشكسبير.

الاتجاه الخامس: اتجاه يتكئ بشكل كامل على لغة الجسد، متشككاً في المعاني المباشرة للغة، يحاول هذا الاتجاه تحرير المسرح من قيود النص المكتوب متجهاً إلى جديلة واحدة لا تفرق بين العرض والنص، عبر التفاعل بين فريق العمل بكامله من أجل الوصول إلى كتلة نصية إيحائية لها أثر جمالي صادم، وهي واحدة من سياسات عروض الشعرية المسرحية المعاصرة، والتي اتبعها بروك في معظم عروضه..

الاتجاه السادس: اتجاه يقترب من

انثربولوجيا المسرح، والمستوى ما قبل التعبيري حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء لا يعبر فيه الممثل عن شيء ما سوى حضوره. فحركة الجسد هنا لا تهدف إلى التواصل - كما في الحياة اليومية - بقدر ما تهدف إلى التعريف. وتتجه هذه العروض إلى المزج بين الثقافات المختلفة، وهو اتجاه اتبعه بروك في معظم عروضه. هكذا.. اهتم التوجه المسرحي الحديث بالأداء، واعتمد عليه في نفي حتمية النص المسرحي. في الوقت ذاته الذي لم يسلم فيه بوجود مُشاهِد موضوعي له رأي ثابت في العرض، إن العرض التجريبي الحديث ينكر المعرفة الصادقة بالأشياء، متحرراً في موضوعه من القيم والفروض الخارجية. ويظل العرض في مفهومه الواسع قالباً - حتى الآن - لكل فنون ما بعد الحداثة، كان بروك واعياً منذ فترة مبكرة بهذا الاتجاه وطبقه في إنتاجه المسرحي بامتياز.

إن الإخراج عند بروك هو سيرورة بحث دؤوب عن نسق جديد ينظم الأشياء المنفصلة حسب مبدأ تراتبي جديد، فتتخلق فيما بين هذه الأشياء علاقات جديدة، فهو لا يجرد المسرح من واقعيته كما يحدث في معظم التجليات المسرحية التي عرفها تاريخ المسرح منذ نشأته الأولى حتى الآن، ولكنه يعيد الواقعية إلى العمل المسرحي، لكنها واقعية غير التي نعرفها، ليست واقعية المضمون، بل واقعية تجسيد هذا المضمون.. عبر قيام العلاقات الزمكانية هنا والآن بشكل يقوم على لغة الجسد التي يتحرى فيها بروك كسر حواجز اللغة بين البشر، محطماً حدود النص، وسلامته، مهشما العادة المسرحية القائمة على سابقة نص درامي خاص، وعادة المحافظة على السلامة النصية، التي تحتفي بالبناء في اتجاه واحد وهو اتجاه اللغة المنطوقة.

يقوم الإخراج عند بروك على مجهود فكري أصيل يقيم اجتهاده الخاص على جميع عناصر اللعبة المسرحية، فيتدخل فيها.. جميعاً من دون استبعاد أي عنصر من عناصرها، ويتداخل في هذا الاجتهاد الوعي والخبرة الجمالية السابقة، مع اللاوعي الفني عند بروك وعند ممثليه، مما يسهم في تفكيك العلامة المسرحية على مستوى الدال، وإلى تحلل العمل المسرحي وسماته القديمة القائمة على التماسك النصي، ونقاء النوع الذي حدد خصائصه التراكم التاريخي، مما أسهم في تحويل المكونات الجمالية في المسرح«مثل المكان المسرحي المغلق، النص الدرامي المكتوب للمسرح والمعتمد على اللغة المنطوقة، الحاجز الطوبوغرافي بين المؤدي والمشاهد.. إلخ» إلى مكونات بنيوية، إن عروض بروك تقوم في الواقع بتفكيك المفهوم السائد عن المسرح، أي انها تقوم بتفكيك المسرح بصفته علامة ثقافية!

حاولت في هذا الجزء من الدراسة الكشفَ عن أهم مصادر بروك المعرفية والتي كان لها أثر في تشكيل مفهومه عن المسرح. قامت هذه الدراسة بقراءة العلاقات التناصية

بين كتابات آرتو النظرية، ومفاهيم بروك المسرحية.. الأمر الذي قد يوضح واحداً من الدوافع التي حركتنا تجاه إعادة قراءة مفهوم بروك النقدي، الذي جمع - كما أوضحنا - في هذه الدراسة بين منهج «آرتوي» إن صح التعبير. يهتم بالتجريب المفتوح دون أن يكون التلقي عاملاً مهيمناً في توجهه الإنتاجي وبين ميل بروك النظري والعملي إلى وضع المتلقي في معادلته المسرحية.. باعتباره عاملاً مهيمناً عند الإنتاج تدور حوله بقية عناصر معادلته المسرحية، دون أن يفصح عن ذلك مباشرة، وهو ما كشفته هذه الدراسة الأمر الذي قد يراه بعض التجريبيين أحد الأولويات الكلاسيكية! إن مفهوم التواصل عند بروك واهتمامه به، قد خلق معياراً يؤطر انفلات التجريب، ويضع له حدوداً، مما يجعل الحدث المسرحي عنده قابلاً - بشكل أقوى - للتأويل والتلقي سواء على مستوى المعرفة أو الحس وهو ما يحدّ عنده - على الجانب الآخر - من ميل الأعمال التجريبية إلى عدم الاهتمام بالمتلقي. الأمر الذي أعطى شعبية كبيرة لأعماله بالرغم من نزوعها التجريبي الشديد. وإن كان مشتغلاً في الصياغة بمدلولات كثيرة، لكننا أولينا اهتمامًنا بالكلمة التي اختارها لتحديد مكونه المسرحي الثالث مسمياً هذا المكون (المساعدة)، ولا يمكن هنا أن نتغاضى عن حقيقة عدم شيوع هذا اللفظ في الخطاب النقدي المسرحي، وما قد يحمله من دلالات صريحة وضمنية يمكن استكناهها في مفهومه المسرحي.

وقد قامت هذه القراءة - في جزء منها - على اصطياد بعض مفاهيم بروك القارة التي تميزت - في كتابه - ببداهتها.. والتي لم يعطها حقها في المناقشة والتحليل، تلك التي كان من الصعب اكتشافها في نصه باعتبارها مكوناً ظاهراً أو مسيطراً إلا أن أهميتها كانت بالغة في التدليل على المعطى الأيدولوجي المتضمَّن.. لذا قمنا بتحديدها واستنطاقها ثم مراقبتها في اشتغالها في تمفصلات عمله النظري، وفي السياق العام لكتابه المساحة الفارغة.. ورأينا أنها تشفُّ، في النهاية، عن موقف أيدولوجي تجاه إرث الدراما الغربية وشكول تحققها المسرحي، ويتضح ذلك - لمن أراد التأمل - في الشكل الذي خضع له كتاب بروك.. حيث كانت حاجة بروك الواضحة إلى تحطيم المعتقدات أقوى وأشد اشتغالاً في كتابه من حاجته إلى تحطيم حالة المسرح السائدة. هكذا حمل توجهه الجمالي - برغم طليعيته - اهتماماً اجتماعياً ما، تجلى ذلك بوضوح شديد في مفهومه الكلي عن إمكانات الحدث المسرحي وفي الكامن من سياق نصه النقدي. الأمر الذي يجعلنا نرى أن أهم انتقادات بروك لوضع المسرح الغربي كانت بسبب القطيعة القائمة بين علاقات المسرح الحالي وبين واقع الحياة من حوله! على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية في ظل لغة المسرح القائمة، وبسبب طبيعة

التشخيص الذي اعتاد المسرحيون أن يقيموه في مكان محدد ومغلق، له هوية ثابتة، مما أدى إلى إعادة تكرار الشفرات الفنية لعروض المسرح القائمة، وما شكله ذلك من تأكيد سكونية البيئتين الثقافية والاجتماعية، الوضع الذي يجابهه بروك في توجهه الجمالي.. لذا كان الإعداد من جهة وتغيير شكل الفضاء المسرحي من جهة أخرى عاملين مسيطرين على معظم إنتاجه المسرحي، واتصفا بالثبات، وأكدا معاداة بروك الدفينة للهوية الثقافية والاجتماعية الثابتة للفن المسرحي الغربي من جهة، ولمركزية الإنسان الأوروبي من جهة أخرى.

يقول بروك «ليس لديّ أسلوب.. فأنا أبدأ بإقامة المشهد المسرحي ثم أحطمه وهكذا أتقدم نحو الفكرة». هكذا وقع مفهومه للعمل المسرحي خارج نطاق خبرته وإن كان في نطاق معرفته أما على الجانب النظري فقد ظهر بوضوح بناء مفهومي عن المسرح في الصفحات الست الأخيرة من كتابه «المساحة الفارغة»، حيث قام بروك بتقديم هذا المفهوم باستخدام ثلاث كلمات شائعة في اللغة الفرنسية! هي الإعادة والتمثيل والمعاونة.. ووضعها في معادلة يُعَرّف فيها المسرح.. إلا أن شمولية التعريف الأخير سيدمر ذاته بالضرورة حالما يصل إلى مرتبة المبدأ الشامل، حيث أعاد ـ هذا التعريفُ ـ إنتاجَ بعض الأسئلة التي تقصَّد بروك إجابتها، الأمر الذي خلق تناقضاً بين خطابه التنظيري وتجربته العملية التي كانت تأخذ تجليات مختلفة عند كل إنتاج مسرحي جديد، وعارض من جانب آخر رؤيته العملية التي اتصفت بعدائها لكل شكول النمطية والتحديد.. ونرى أن من أسباب هذا التناقض طبيعة المرجعيات التي كانت من وراء مفاهيمه الأولية أو البدهية عن المسرح، والتي تجلت في الكتاب باعتبارها أفكاراً أولية، مما أدى إلى تشابه جوهر تعريفه الأخير مع تعريفات مشابهة في تراث المسرح الغربي، بالرغم مما كشفته الدراسة ـ ونحن ندرس إنتاجه المسرحي ـ من رؤية ترانسندنتالية بالمعنى الفلسفي للكلمة في الجانب العملي من إنتاج بروك، تلك الرؤية التي وجهت إنتاجه المسرحي.. وكانت متجددة بشكل مستمر.. تدفعها علاقات بعينها لها سيرورتها عند كل عمل جديد، بخلاف ماقام به عند التنظير وهو يضع مبدأ أساسياً يعمل في ثلاثة مرتكزات حددها بروك بشكل كلي هي الإعادة والتمثيل والمعاونة.. وقد قام بذلك بالرغم من حالة وعيه الشديد وخوفه من وضع قوانين أو مفاهيم قارة عند إخراج أعماله، يفهم بروك إمكانات الحدث المسرحي من خلال ثلاثة مرتكزات أساسية:

١ ـ الإعادة Repetition: بصفته عملاً خلاقاً مسخّراً لغاية، ومدفوعاً بإرادة.

٢ ـ التشخيص Representation: ويعني به تقديم النص وتحوله ـ من وسيط كتابي ـ إلى آخر تجسدي، وبتعبير بروك «إنه

المناسبة التي يحدث فيها تقديم شيء وتصويره... إنه شئ من الماضي يُعاد تقديمه من جديد، إنه خلق للحاضر».

٣ ـ المساعدة Assistance: أي مساعدة النص بالتفاعل معه، فصنع الحاضر وخلقه لابد له من عون، فهو لن يتم وحده، إن نتاج هذا الخلق سيكون بلا معنى دون وجود الجمهور، سيكون هذا النتاج بلا هدف دون قيام التواصل، دون قدرة التصوير أو التشخيص على الإقناع، ودون قدرة التكرار أو الإعادة على تأطير هذا التصوير ضمن اقتصاديات فنية، ومن خلال تفاعل العناصر الثلاثة هذه يتخلق الحدث المسرحي. نلاحظ في هذا التحديد الجامع أن بروك قد اشتبك ـ بشكل كبير ـ على المستوى التنظيري مع التعريف الحديث للمسرح. هذا التعريف أوالتحديد الذي تحاول أعمال بروك أن تتجاوزه! يتضح لنا أن مرتكزات بروك المسرحية من هذه المعادلة يمكننا تحديدها من خلال العلاقات التجاوزية عبر سيرورتين أساسيتين كالتالي(٧):

(١) النص الأصلي المكتوب
(3) التشخيص أو التقديم
(5) المساعدة أو المعاونة

وقد اهتمت أعمال بروك المسرحية ـ على المستوى العملي ـ بشكل خاص بالتفاعل بين المتلقي وبين الحدث المسرحي ولكن.. أي تفاعل؟ إن التفاعل الذي يقصده بروك يخفي وراءه رؤية بروك للحضارة الغربية ومجتمعاتها، التي يراها مريضة بالدرجة ذاتها التي يرى فيها عجز المسرح الحالي في تعامله مع هذه المجتمعات ـ التي يرفضها بروك ويتكهن بالخراب الذي ستأتي به ـ لذا كان لزاماً على هذا التفاعل الجديد الذي يقدمه بروك أن يكون مقنعاً. إن اتهامه للمجتمعات الحديثة وتأكيده عجز تعامل مسرحنا المعاصر مع هذه المجتمعات، شديد الوضوح في إنتاجه وكتاباته ورؤيته. الأمر الذي يكشف بعداً أيديولوجياً مهيمناً على مفهومه المسرحي. حاول بروك خلق عالم ممكن وجديد.. خارجاً عن تراث أدبي ومسرحي سابق عليه. نشأ هذا التراث في ظروف ثقافية متفاوتة، وفي أزمنة وأمكنة مختلفة. وإن كان في العموم منتمياً إلى بيئة المسرح الأوروبي وتقاليدها الدرامية والفنية الراسخة. لذا كان الإعداد أهم آليات هذا الخروج.. الأمر الذي يكشف موقف بروك تجاه إرثه المسرحي الغربي الذي اعتمد تاريخياً ـ ولفترات طويلة ـ على استناد التحقق المسرحي على نص درامي سابق عليه.. يقوم المخرج بتحويله إلى علاقات في الزمان والمكان، فهناك عداء ما بين بروك وبين سكونية النص الدرامي، لذا كان اهتمامه الخاص بالمكان المسرحي بوصفه بديلاً يجعل النص الدرامي المكتوب في مرتبة متأخرة في معادلته المسرحية.

حارب بروك المكان أيضاً وهويته

الثابتة.. لصالح مكان فارغ.. يقوم العمل المسرحي بتحديد هويته الفنية، بعد أن فشل شكل المكان المسرحي المعتاد في طرح سؤاله الفني والمعرفي الجديد عن الإنسان وأزمته الحضارية.. كان هذا التوجه دافعاً قوياً لمحاربة لغة المسرح السائدة، والبحث عن لغة مسرحية بديلة، لاتهتم بالكلام بل بالتواصل الإنساني العميق الذي يمكن إتمامه دون كلام! فاللغة تقف أحياناً حاجزاً يمنع التواصل بين البشر، والدراما تعتمد على اللغة، لكن الأداء التمثيلي، ولغة الجسد، يمكن لهما أن يتجاوزا ذلك الحاجز دافعين التواصل الإنساني إلى مدى أبعد، لذا لم يكن بروك مهموماً بتأصيل لغة مسرحية محددة وتطويرها، بل كان مهتماً بالانقطاع، حيث جاء هذا الانقطاع نتيجة إكراه أيدولوجي واحتياج ثقافي ارتبط برؤية نقدية شاملة برزت تجلياتها في رؤية بروك التشخيصية لحالة المسرح الأوروبي الذي يرى أنه قد وصل إلى نهاية مغلقة.. مثلما ارتبط بوعي حاد يملك بدائل التعامل مع هذه الحالة لذا ظهر في توجه بروك الجمالي بناء مفهومي له صفة الشمول، يحمل في بذوره انتماءً ثقافياً محدداً.

شكل تكرار بعض المفاهيم الأولية في تجليات لغوية مختلفة - في طي كتابه - بعد أن قمنا بإعادة قراءتها نقدياً من خلال تعريفه المشار إليه، نزوعاً خفياً إلى خلق النموذج.. وهو التوجه الذي يعاديه بروك في إنتاجه! مما كشف عن أيدولوجيته المتضمنة فهمه للمسرح، والتي كشفت عنها أجزاء من خطابه النقدي.. فظهرت مفاهيم جاهزة، وبعض الأفكار المسبقة التي كان يطفو بعضها على صياغاته من حين إلى آخر.. وإن لم يكن لها سيطرة على شكل كتابه، وطبيعة انتظامه السردي، ولم يمنع ذلك هيمنة بعض الأحكام الجاهزة على النص، بخاصة تلك التي تميزت ببدهيتها الخادعة، أو تلك التي استترت، ولم تتحول إلى شرطي مراقبة صارم يحاول إحكام المفاهيم أو تطبيع بعض السرود الفائضة عن الحاجة لصالح مابرز من مفاهيم اتصفت في رؤيته بالثبات. وإن قام المفهوم الأخير - ربما بشكل لاواع - «بدوزنة» النص إن صح التعبير لصالح مفهوم نقدي، له موقف أيدولوجي تجاه جماليات المسرح السائدة في بيئته الثقافية. كانت لدى بروك رغبة دفينة في تشكيل نظرية عن المسرح، لذا شملت دراسته بعداً إبستمولوجيا يمكن تبينه في ثنايا كتابه «المساحة الفارغة». فقام بمعالجة مفهومه النقدي عن المسرح بشكل كلي Macro يتسم بالشمول، تُرى أتختلف مفاهيمه لو عالج موضوعه بشكل جزئي Micro بالرجوع إلى حالة المسرح الأولى عبر البحث عن تعريفه النووي! أنا لاأنفي - هنا - منجزه بقدر ماكنت أكشف في الوقت ذاته.. طريقتي الخاصة في إعادة القراءة والبناء.. لقد كنت أبني عليه ولكن بطريقة مختلفة.

نرى - في نهاية هذه الدراسة - أن

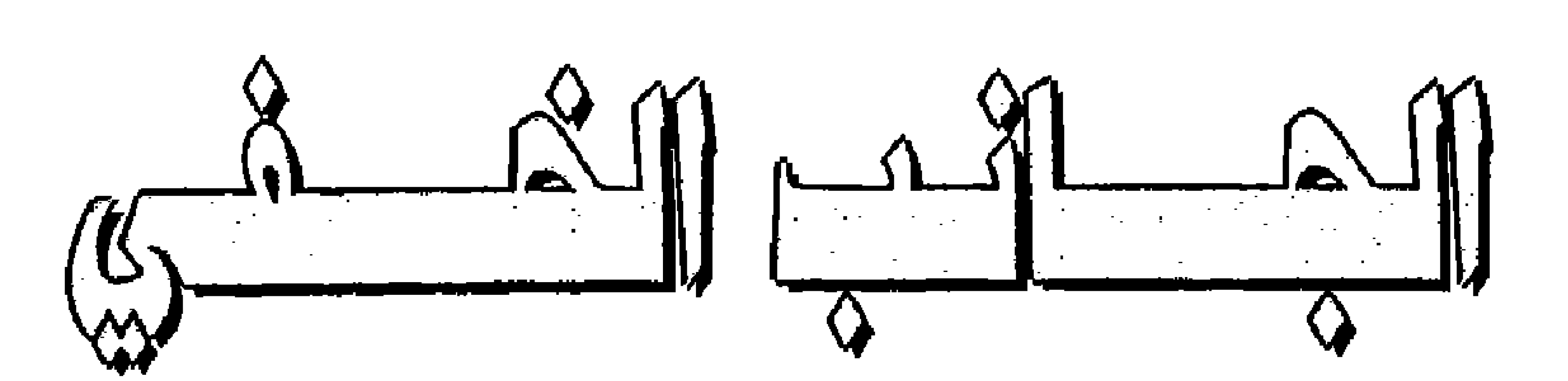
التقسيم الذي وضعه بروك لأشكال المسرح في كتابه «المساحة الفارغة»، هو تقسيم نظري، خادع في بعض جوانبه، تقبل شكول المسرح الموجودة كثيراً من التقسيمات المخالفة.. إضافة إلى أنه قد لا يستوعب كل إمكانات المسرح الكامنة، ولا يقدم الكثير على المستوى النظري، ونستطيع القول؛ إن هذا التقسيم قد قام على محكين: الأول محك عملي لمخرج طليعي له تأملاته الصادرة عن احتكاك طليعي وعملي بمختلف النصوص الدرامية وغير الدرامية أيضاً، بما في ذلك نصوص شكسبير التي شكلت قسماً كبيراً من اهتمامه، والثاني محك بحثي يستكنه البدائي، وشكول الصراع الكامنة في هذه النصوص ويقوم بتعريتها من شعريتها اللغوية، ليقدمها بشعرية مسرحية جديدة من خلال مشتركات تعتمد على العلاقة الجدلية بين نصين شكّلا دائماً صعوبة على المستويين النظري والعملي للمسرح (نص الدراما / نص العرض)، وهو ما يتوجب علينا الاهتمام به، دون إضفاء أهمية كبيرة على تقسيماته النظرية الواردة في كتاباته إلا من خلال علاقتها بمنجزه العملي. إن ما نود تأكيده هنا هو أهمية التعامل مع كتابات بروك النظرية بوصفه مخرجاً أكثر منه منظراً مسرحياً. إن كتابات بروك المسرحية الناضجة تعتمد بشكل أساسي - في رأيي - على كتابات آرتو النظرية، وتهتم على المستوى الإنتاجي بابتعاثها عملياً، لذا فأنا أرى كتابه «المساحة الفارغة» مرتبطاً بشكل مباشر مع كتابات آرتو النظرية، مضافاً إليه خبرته بوصفه مخرجاً حاول أن يبتعث آرتو «الفعل» من آرتو «النظرية»، وأود الإشارة هنا إلى أهمية أن نوجه اهتمامنا إلى خبرته الإخراجية ونهجه الطليعي، في ذات الوقت الذي نتعامل مع كتاباته النظرية بحذر نظري أكثر، دون اعتبارها مفاهيم مستقرة. ويبقى البحث عن لغة عالمية للمسرح، موضوعاً أثيراً وأساسياً في مشروع بيتر بروك المسرحي، في ضوء رؤيته للحدث المسرحي بوصفه حاجة ضرورية وإنسانية، تسمح للإنسان بالدخول في علاقة جديدة وحميمة مع رفاقه. ويظل مسموعاً تأكيده الدائم - عند إعداد ممثليه - حول أهمية تكامل الممثل الفرد مع المجموع. من أجل خلق حالة من التواصل مع الجمهور، واصطياد الإيقاع الصحيح للعمل، محاولاً إرجاع المسرح إلى حالته البدائية الأولى، مهتماً بتخليصه من الزائد عليه، ليظل المسرح في مفهومه أداة صالحة للتعبير عن الحقيقة الإنسانية ونواتها النقية.

وأخيراً، تحرت هذه القراءة على المستوى النظري، الاشتباك النقدي مع كتابات بروك النظرية، وكشف المسكوت عنه فيها، مع البحث عن مصادرها المعرفية، وربطها - عبر التأويل - بعمله، بوصفه مخرجاً طليعياً له رؤيته الكلية وموقفه الرافض لأنماط المجتمعات الحديثة. حاول بروك خلق عالم مسرحي

ممكن جديد..خارجاً من وعي كامل بتراثه الغربي أدباً ومسرحاً..لذا كانت محاولته الدؤوب في العودة دوماً إلى النص في فكرته المسرحية الأولى، باحثاً فيها عن حدث مسرحي يُحمِّلُهُ أصداءً يشترك فيها كل الجنس البشري ليخلق شعريته المسرحية الخاصة، لذا لم يتميز أسلوبه الإخراجي بثبات كلي أو برؤية ساكنة، بل اتصف أسلوبه بالسؤال، الذي ظل يتردد دائماً عند كل عمل جديد. كان بروك يعرف جمهوره فتوجه إليه. ربما أجاب بروك من خلال وعيه الثقافي، وموقفه الأيدولوجي عن بعض أسئلة المسرح المعاصر، وربما أنتجت بعض إجاباته الأسئلة نفسها التي أوحي بها كتابه «المساحة الفارغة» ولكن.. أنجح في إجابة أسئلة الجمهور الذي كان يريد أن يعود بالمسرح إليه ! هذا الجمهور الذي يفتقد خبرة التلقي التجريبية التي تتطلبها أعماله ! أو ذاك الجمهور الذي لم يتصل كي ينقطع.. ليتصل من جديد.. أم أن عمله كان موجهاً إلى مشاهد خاص تشمل ثقافته العامة خبرة مسرحية راسخة ووعياً جمالياً قادراً على التفاعل مع ما يقوم به من تجريب !

فإذا كان بريخت مهتماً بان يدفع المشاهد إلى التفكير، وكان جروتوفسكي مهتم بأن يزعج المتلقي في أعمق مستوى نفسي ممكن.. وهو ما يرجعنا ثانية إلى أفكار آرتو. فإن بروك يريد أن يحتوي متلقيه مكوناً معه وبه خبرة إنسانية مشتركة.. دون هيمنة فكرية عليه.. دون انحياز، إنه يقدم الواقع دون أن يؤطره في موقف.. هكذا يمكِّنُكَ بروك في عروضه من قطف ورود لها أريجُها الخاص، لكنها تدمي يديك أيضاً.

مسرحي حياته كلها مسرحية!



الجانب الخفي

من أوغست ستريندبرج

ترجمة: شاهر حسن عبيد (الكويت)

إن حياتي كلها تبدو أشبه بمسرحية، حيث يمكنني أن أتألم وأتحدث عن الألم. بهذه العبارة وصف الكاتب المسرحي المعروف أوغست ستريندبرج وضعه عام 1907، وهو في الثامنة والخمسين من العمر. في ذلك الوقت كان قد فرغ لتوه من كتابة مسرحيته «قصيدة الشبح»، ويستعد لكتابة مسرحية تجلب له الشهرة. وكان على الدوام ميالاً لإسباغ هذه النظرة المسرحية على إيقاع حياته، من زاوية تضخيم الذات. ولكن ذلك أفضى به إلى وضع نفسي بائس، تميز بكآبة لازمته طوال حياته، وازدادت وبالاً بما رافقها من مظاهر جنون العظمة لديه. وقد عبر شخصياً عن هذا البؤس حين اشتكى من أنه يشعر في داخله «بتباين بين حقيقتي وبين ما يفترض أن أكون، بين قدراتي وما يمكنني إنجازه.. أنا متعب، هدني النوسان بين هذا وذاك، بين ما ينتابني من نوبات الهوس بالعمل وحالة الشلل العام».

هكذا، أصبحت حياته مليئة بالقلق والاضطراب العاطفي والعقلي، وما عاد يشغله غير الانغماس في العمل، فتحولت حياته إلى ورشة بالغة التوتر والنشاط. وقد أذهل ناشر كتبه عندما حمل إليه سبعة كتب جاهزة للطبع، ألفها في سنة واحدة، أما الأموال التي جناها من عمله فقد أنفقها بصورة متهورة.

على أن ذلك لم يكن كل شيء في حياة ستريندبرج. فقد كان في حياته الخاصة جوانب مشرقة لكنها تبدو مقموعة بمعاناته النفسية. وليس هناك تفسير ظاهر بسيط لمواقفه المتناقضة في الحياة، تجاه الآخرين. لم يكن كارهاً للأصدقاء، لكن ما أن تبدو أي غلطة من أحدهم حتى ينفر منه ويقطع علاقته به. وهو إلى ذلك معروف عنه شدة تعلقه بأطفاله وحبه لهم، لكن هذه النظرة الكالحة للأشياء التي تحيط به بدت في أوضح صورها من خلال علاقته بزوجاته الثلاث، حيث انتهت علاقته بكل منهن نهاية وخيمة فاشلة. فحبه لزوجته الأولى - سيري - التي

أنجب منها ثلاثة أطفال، لم يحل دون الشك فيها وتطليقها، بعد وصفها بنعوت كثيرة غير لائقة. ولكن مع أن سترندبرج كان يبدي مشاعر نفور من المرأة، اعترف بأن «موقفي الكاره للمرأة ليس عملياً لأنني لا أستطيع الاستمرار في الحياة دون المرأة».

لهذا يمكن القول إن المعاناة التي كان يصورها في أعماله شبه الخيالية كان يغترفها من واقع حياته الشخصية. أما أعماله الدرامية كمسرحية «الآنسة جولي» ومسرحية «الأب ورقصة الموت» فتصور رجلاً وامرأة محشورين في إطار نقاش مضن أو حرب متبادلة مستعرة حول مسائل ذات طابع جنسي. ويبدو أن هذا الجانب أيضاً مغروز عميقاً في تفكيره. علاقته الزوجية مع سيري بدأت بحب متبادل وتفاؤل. ولكنها انتهت نهاية وخيمة، وبرغم أنها ضحت بميولها لأن تكون ممثلة في المسرح تركته بعد زواج استمر «سبع سنوات سعيدة!»، كما قالت. وقد كتب وهو يهدي آخر عمل مسرحي لصديقه: «إن هذا أنضج عمل أكتبه.. حول زوجة مبتزة، وفاتنة، ومغرورة، وطفيلية، وعاشقة، ورقيقة، امرأة تدعي الأمومة زوراً. وباختصار، هذا العمل يدور حول امرأة كما أراها أنا».

هذه هي الصورة التي تكرست أساساً في أذهاننا طوال القرن الماضي عن سترندبرج، إنه المسرحي الذي شغل الناس بأعماله المسرحية. لكن الاكتشاف المدهش بالنسبة إلى الكثيرين أن سترندبرج وجد سلوته الكبيرة في فن الرسم، حيث من المحتمل أنه جعل من الرسم مسرباً لهمومه النفسية ومعاناته. وهناك في كتاب معرض «تيت» للفن المعاصر قدر كبير من الحديث عن انشغال سترندبرج بالعمل الفني، ومن ذلك القول إن تعلقه بالرسم بصورة غير عادية كان من قبيل إشغال نفسه بعمل ما «في وقت الأزمات النفسية أو الزوجية حين يتعذر عليه أن يكتب للمسرح». ويبدو أنه أنتج الكثير جداً من الرسومات الفنية، لكن المعروف منها لنا 120 لوحة فقط.

الصحيح في هذا المجال أن السنتين ما بين 1892 ـ 1894، بعد انفصاله عن زوجته الأولى وزواجه من الثانية ومن ثم تطليقها أيضاً، كانتا أغزر فترات عمره عطاء في مجال الرسم. وعندما يتحدث لا ينسى مدى سعادته ساعة أنهى أول لوحاته وهو في أوائل العشرينيات من العمر. وتحمل مجموعة أعماله الأولي التاريخ 1873، وفيها جميعاً رسم فيها عالم البحر في أوقات الليل والنهار ـ حيث كان في جزر الكيمينودو في أرخبيل استكهولم ـ والأفق الظاهر تحت سماء ملبدة بغيوم مدلهمة منذرة، أو الأفق الذي بلون الدم مع هبوب «عاصفة على البحر عند الغروب»، وهي في الواقع لوحات مثيرة وجميلة ومتقنة.

في هذه الأعمال التي رسمت عام 1892 يصور سترندبرج قوى الطبيعة في تفاعلها من خلال البحر والسماء، وتعاقب الليل والنهار، والأفق المرسوم بقوة (لكنه كثيراً ما يكون مطموساً بمياه المد البحري العاتي، التي اتخذت شكل كتل مائية لكنها في صلابه

الصخر. هناك ثمة منارة، وعوامة من خشب الرتم، تطفو في لجج الأمواج العاتية، وعلامة ملاحية على شاطئ ذي صخور مسننة، وشجرة صنوبر وحيدة وفوق قمة ريف صخري، يقف جميعها فرداً فرداً في مواجهة اضطراب البحر والسماء، لكنها تشكل معاً الفضاء البصري في الصورة المتبقية، تعبيراً عن جانب الفوضى العامة. ففي هذه اللوحات كما في لوحات أخرى رسمها ستريندبرج، خاصة لوحة «عاصفة في الأرخبيل» ولوحة «أمواج» وأيضاً في «عاصفة ثلجية»، الألوان كلها قاتمة مكفهرة. وهي بالدرجة الأولى أحد ضروب التعبيرية. وتشير إلى مشاعر ستريندبرج تجاه زوجته سيري، وشدة تصعيد وحدته ومأساته الشخصية العنيدة.

لكن هذه الصور أيضاً تعطينا فكرة واضحة عن قناعات ستريندبرج الأكثر غرابة. فقد كان متأثراً بفكر نيتشه، وأخذ يتصور نفسه، في معركته ضد كل أشكال الأصولية (بمعنى الأورثوذكسية) أنه نيتشوي بالصميم. ولكن حملاته القاسية المنشورة ضد الأخلاق التقليدية، والنزعة النسوية «العدوانية»، وضد العائلة المالكة السويدية، والكنيسة ومؤسسة الزواج، واجهت ردوداً عنيفة تصل إلى حد الشجب من جانب الصحافة المحافظة والمؤسسة الأدبية الرسمية في استكهولم، أدت في النهاية إلى الحكم عليه ومن ثم العفو عنه واعتبر انتصاره دفاعاً عن الإصلاح. وقد حدثت كل هذه التطورات عشية انهيار قواه العقلية وفي وقت كان خطابه المتطرف كمعارض أخذ يخرج عن سيطرته.

وتزامن مع هذا التدهور بروز اهتمام جديد لديه: علم السيمياء (الكيمياء السحرية)، الذي بدأ ينمو عنده نتيجة دراساته في علم الكيمياء وعلوم الحيوان والنبات. فقد آمن ستريندبرج بوحدة كل الأشياء، كما آمن بوجود مادة أزلية تتكون منها جميع أشكال الطبيعة، ورأى أن في الإمكان تحويل المعادن البخسة إلى ذهب.

هكذا سارت حياة المسرحي ستريندبرج حتى الآن: حياة لا تخلو من الغرابة الشديدة ويلفها الغموض. لكن بعد ذلك أصبح الرسم شاغله الأكبر، الشاغل الذي طغى على ما عداه في حياة ستريندبرج، يمارسه متى كان غير قادر على الكتابة المسرحية. ولوحاته الفنية أبعد ما يمكن عن الرمزية الحالمة والتقصير كما يمكن أن نتخيل. وهي بهذا القدر عينه أيضاً لا تتقيد بدقة التركيب أو التلوين حسبما فهمها جميع الرسامين، باستثناء فنان واحد هو (جي. إم. تيرنر).

ومن المستبعد أن يكون ستريندبرج قد شاهد أي أعمال أصلية للفنان تيرنر قبل أن يزور لندن في شهر عسل مع زوجته الثانية عام 1893، ولكنه بالتأكيد رأى نسخات من تلك الأعمال.

يبدو هذا جلياً من خلال طريقته في التعامل مع النور والماء والغيوم والسطوح المائية. في العديد من أعماله الفنية تبدو الأزهار متشبثة بقوة بمنبتها في الأرض، والأعشاب

البحرية واقفة بثبات، وقد سرمت بحذق ورقة مرهفة. وفي أحد أعماله الأصلية، بعنوان «صورة مضاعفة» حاول سترندبرج أن يعبر عن النهار والليل في إطار عالمه الشخصي المستقطب (أو عن تناوب الدماثة والغضب في إطار طقسه الداخلي) فصور الليل مستوعباً النهار.

لكن عالم ستروندبرج الفني بدأ بالانقلاب منذ تلك الأيام، فصارت ظلمة الليل في أعماله هي الطاغية دائماً، برغم بعض اللمسات المضيئة ففي اللوحة بتأثير من تيرنر. ويبدو أمراً مألوفاً جداً بالنسبة إليه مثلاً أن يقدم خطيبته في لوحة رسمها تحمل العبارة التالية: «هدية إلى الآنسة فريدا أوهل، من الفنان الرمزي سترندبرج. هذه اللوحة تمثل البحر (أسفل اليمين) وغيوم (في الأعلى)، وصخرة (اليسار)، وشجيرة عرعر (أعلى اليسار)، وهي تمثل: ليلة مليئة بالغيرة».

وكان قد التقى بخطيبته الجديدة (فريدا) في مقهى «بلاك بيغ» ببرلين حيث كان يجلس باستمرار مع صديقه إدوار مونك وآخرين. ولكن أعماله الفنية لا يبدو أنها متأثرة بمونك في هذا المجال، بل كانت خليطاً عجيباً من الألوان الكالحة كالأسود والرمادي الغامق والكحلي المخضر والأرجواني الموشى قليلاً بالأبيض، وهو الزبد الذي يضرب الصخر. أهو تعبير تجريدي، قبل الأوان بستين عاما؟ ربما. لكن بكل تأكيد، ذلك يمثل اختراقاً عجل من مجيء تنويعات عديدة في العام 1894، وكلها كانت تنويعات مبتكرة فريدة في ذلك الزمان، كما هي أمثلة آسرة لحركة تقدم حاسم (كما يرى ديفيد كامباني في تجارب سترندبرج في مجال التصوير): «إنها حركة انتقال من الوصف إلى الإشارة البصرية». وقد استعمل سترندبرج الشاش الفرنسي في التصوير ليزيد من خشونة ملمس اللوحة، بينما إحدى اللوحات عرضها لسخام الشمع المحترق ليحقق الدرجة المطلوبة من السواد.

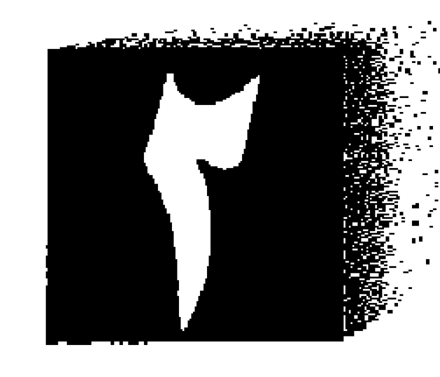
وقد وصفت شقيقة زوجته طريقة سترندبرج الغريبة في العمل بقولها: «إنه ينتهي من رسم اللوحة في غضون ثلاثة أو أربعة أيام.. لكن طريقته في التصوير لا تعكس فرحة المبدع بإبداعه، بل تبدو وكأنها تعمل بدوافع متوحشة كتلك التي تدفع القاتل للقتل»، ويبدو أن هذه هي الطريقة التي كان يتميز بها سترندبرج في كل ما فعله. لكن هذا الأسلوب المليء بالطاقة السلبية، هذا الإبداع العدمي، مثير للقلق أينما كان. وتتذكر زوجته فريدا أنه في ليلة زواجهما استيقظ فجأة من حلم عند الفجر وحاول أن يخنقها. ثم أكد لها أن الأمر كان مقصوداً، إنما هو «بحكم عادة كان يمارسها مع زوجته الأولى»، وهي ليست عادة سعيدة على أي حال إذا بدأها الآن معها. ولم يدم زواجهما ذاك أكثر قليلاً من السنة. وعندما عاد سترندبرج لمزاولة الرسم عام 1901 كان يعاني من انهيار عقلي وصحي، فاعتنق الديانة المسيحية على طريقة الفيلسوف «سويدنبورجيان» الصوفية، ثم تزوج للمرة الثالثة من ممثلة شابة، هارييت بوس. لكن عطارة الزواج الجديد لم تصلح علة الدهر..

عن / ملحق التايم الأدبي

ـ مفردات كويتية فصيحة

خالد سالم محمد

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها
خالد سالم محمد

- ب -

بزر
البزر: يطلق على جميع حبوب النبات، كما يطلقها أهل البادية على الطفل الصغير.
وفي القاموس المحيط: البَزْرُ: كل حب يبذر للنبات، والجمع بزُور، والتَّابَل «التوابل» جمع أبْزار وأبازير، والبَزْر: الولد.

بَطّالي
تطلق على الشخص الذي ليس له عمل، المتسكع في الطرقات والأسواق. كما تطلق مجازا على الشخص سيّئ السلوك.
والجمع بَطاليّة.
جاء في كتاب طبقات الشافعية للأسنوي المتوفى سنة 772هـ قوله: ثم استقر بَطالا في بيته إلى أن توفى.
وفي القاموس المحيط: بَطَل بُطلاً وبُطولاً بُطلاناً بضمهن: ذهب ضياعاً وخُسْرا. وبَطَل الأجيرُ: تعطل.

بَقّال
البَقّال: بائع الأطعمة بأنواعها، صاحب الدكان كما نقول في عاميتنا، وفصيحها البدّال كما في القاموس، وهو بيّاع المأكولات والعامة تقول بَقّال.

بَقِل
وتلفظ القاف كافا فارسية. نوع من الخضار الورقية يؤكل، ويُعَرف باسم الكُرّاث.
وفي كتب اللغة يطلق عليه اسم: الرَّكْلُ جاء في كتاب الجمهرة لابن دريد: والرَّكْلُ: هذا الكراث المعروف بلغة عبد القيس وبائعه رَكّال.
وفي القاموس المحيط: الرَّكْلُ: الكُرّاث، وبائعه رَكّال، والرَّكْلة: الحزمة من البقل.

وفي تاج العروس: والرَّكْلُ: الكراث وخصّه ابن دريد بلغة عبد القيس ومثله في الكامل للمبرد، قال الشاعر:

ألا حبذا الأحسا وطيب ترابها
ورَكّل بها غادٍ علينا ورائحُ

بُوشِيَّه غطاء من القماش الأسود الخفيف تغطي به المرأة الكويتية قديما وجهها، قل استعماله في الوقت الحاضر.

جاء في محيط المحيط: البَوشِيَّة: شملة يعتم بها.

بَوّ البَوُّ: الكبير الجثة الخالي من التفكير وحسن التصرف، وهي من الألفاظ القديمة المتروكة.

والبَوّ عند العرب: أن يذبح فصيل الناقة أول الحوار فيسلخ رأسه وقوائمه ثم يحشى تبناً لتعطف عليه أمه وتشمه ولا تنكره وتدر عليه حتى لا ينقطع لبنها. هكذا في لسان العرب.

والبَوُّ أيضا: ولد الناقة قال الشاعر:

فما أمُّ بَوٍّ هالك بتنوفة
إذا ذكّرته آخر الليل حَنَّتِ

بُوفهَاك إخراج الريح من الصدر على شكل شهقة أو صوت بين فترة وأخرى. يقولون لمثل هذا: عنده بوفهاك، كما يقولون للسمكة التي تخرج من الماء لتوها: تفاكك أي على وشك الموت.

وفي القاموس: فَاق فَواقاً: شخصت الريح من صدره.

وبِنَفْسه فؤوقاً وفواقاً: إذا كانت على وشك الخروج أو مات.

والفَواق: الذي يأخذ المحتضر عند النزع، والريح التي تشخص في الصدر.

بُوهَه نقول فلان: طقته البُوهه «أو بُوهتَه طايرة. بمعنى مندهش جدا من فرط أمر حدث له أو خبر اسمعه.

وفي لسان العرب والقاموس المحيط: البُوهةُ: الرجل الطائش الأحمق وقيل الضعيف الطائش.

وقيل البُوهة: طائر يشبه البومة إلا أنه أصغر منها. وقال أبو عمرو: هي البُومة الصغيرة ويُشبَّه بها الرجل الأحمق قال امرؤ القيس:

أيا هِندُ لاتنكحي بُوهةً
عليه عَقيقتُه أحْسَبَا

بَهْيُو من الألفاظ القديمة المتروكة بمعنى كثير جدا ورخيص
يقولون: اليوم السمك في السوق بَهيُو: أي متوفر بكثرة رخيص جداً طايح سوقه.
واللفظة من الفصيحة: بَهو وبَهَى: بمعنى الواسع من كل شيء.
ففي تاج العروس قال الأصمعي: أصل البهو السقة يقال:
• هو في بَهَو من العيش أي في السَّعة.
وبهّى البيت بتهية: وسَّعَه وعمله. وبئر باهية واسعَة الفم.
والبهَو: البيت المقدم أمام البيوت.

بَيذان البَيذَان: اللوز من المكسرات، يستخرج منه شاب حلو يسمى «شَرْبَت بيذان» يقدم في الأفراح والمناسبات السعيدة، وفي شهر رمضان المبارك، وهي من الفصيحة البَاذَام: لغة عبد القيس، جاء في الجمهرة لابن دريد: وعبد القيس تسمى اللوز: الباذام، وهي معربة من الفارسية.

جَخ تطلق على الشخص المتأنق في ملبسه، صاحب المركز العالي يقولون: فلان جَخْ أو فلان يَجخْ: أي يتصرف تصرف الأغنياء وكبار القوم في سلوكه، أو يصرف بسخاء.
جاء في لسان العرب قال أبو الهيثم: في معنى قول الأغلب العجيلي: إن سرَك العز فجخجخ في جشم قبيلة - أي أدعو لها تفاخر معك.
أما العلايلي فيقول: جَخَّ عامي فصيح وأظن أنها ترجع في الأصل إلى لباس الجوخ وكان علامة ثراء ونعمة.

جِعْدَه الجِعْدَة: آخر الأبناء وتكون له عند والديه مكانة ومعزة خاصة.
وفي تاج العروس، والقِعْدَة: آخر ولدك، يقال للذكر والأنثى والجمع.

جَلَط جَلَط شعر رأسه إذا حلقه عن آخره.
وفي الجمهرة لابن دريد: جَلَطَ رأسه إذا حلقه.

جِفير قفة من الخوص تستعمل قديما لنقل الأتربة ولحمل بعض الحاجيات تصنع من الخوص. ومؤخراً أصبحت تصنع من المطاط، ويطلق عليها أيضا «زبيل» قلّ استعمالها حاليا.
وفي جمهرة اللغة والجفير: كنانة النبل إذا كانت من خشب محفور. والقفير: الزبيل لغة يمانية.
وفي القاموس المحيط، والجِفير: جُعبة من جلود لاخشب فيها أو من خشب لا جلود فيها.

جادَر جادَر لحاف خفيف يصنع من القطن وغيره، يتغطى به أصله من الفصيحة: الشَوْذَر.
ففي جمهرة اللغة، الشَوْذر: الإزار وكل ما التحفت به فهو شاذر.

جتّن جَتَّن الشعر: يبس وتجعّد لقلة غسله ودهنه.
وفي جمهرة اللغة: كَتَّن الوسخ كتنا إذا لصق باليد. وفي القاموس: الكَتَنُ: لطخ الدخان والسواد بالشفة والتلزج.

جخو الجخو والجخوة: الشخص البليد، الفاتر، الضعيف البنية، الخاوي، الرخو لا يعتمد عليه.
وفي القاموس المحيط، والجخو: سعة الجلد أو استرخاؤه، وقلة لحم الفخذين. وجَخَى المصلي: خوى في سجوده، والليل مال، والشيخ انحنى.

جِرْثي اللبن حينما يجفف عنه الماء فيصير مثل الإقط الطري، يتناول مع التمر.
وفي تاج العروس، الكِرْتي: رغوة المخض إذا حلب عليه لبن شاة فارتفع. وتنطق الكاف بصوت الكشكشة.

جِفى جِفَا الإناء: قلبه على وجهه. يقولون: إجنِه على وجهه، والإناء مجفي.
وفي جمهرة اللغة: وكَفَأتُ الإنار أكْفو كَفأً: إذا قلبته. وقال قوم أكفأته.. قال الشاعر وهو بشر بن أبي خازم.

وكــأن ظعنَهمُ غــداةَ تَحــمّلوا
سُــفنٌ تكفّــأُ في خَليجٍ مُــغْــرَبِ

وفي القاموس المحيط، جَنَّ: تداخل، أجَنَّه الليل: ستره ولفّه.
لغة تميم.

جنّة الجَنّة: امراة الابن وتجمع عندنا على جَنَاين.
وفي جمهرة اللغة الكَنَّة: كَنَّة: الرجل امرأة ابنه وأخيه وما أشبه ذلك من قرابته.

جَولان نبات نهري من فصيلة البردي ينبت داخل الماء أعواده شبه مثلثة طول العود حوالي المتر والنصف، يُتّخذ علفا للحيوانات كما تصنع

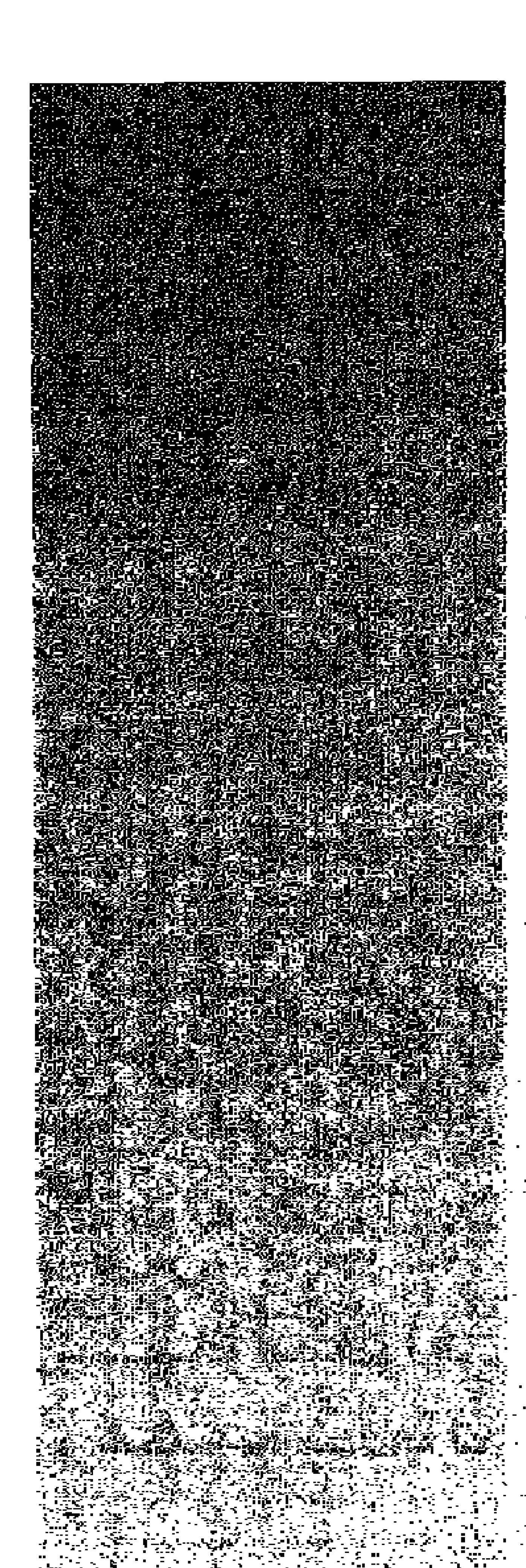
منه الحصران جمع حصير.
وفي القاموس المحيط والكَوْلاَنُ: نبت البَردي.

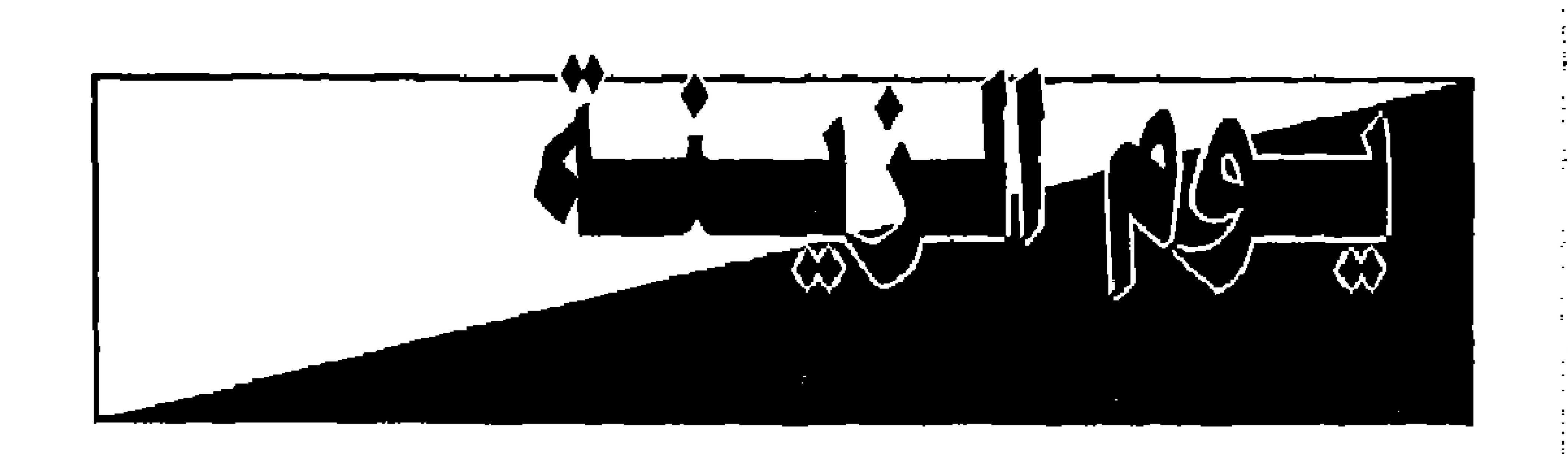
جكجاك الجَكْجكة: صوت شيء صلب يضرب أو يحتك ببعضه، وهي لفظة صوتية.
وفي القاموس المحيط، الجَكْجَكة صوت الحديد بعضه على بعض.

جَندَل جذوع أشجار متساوية في الطول والحجم تقريبا كانت تجلب قديما من ساحل أفريقيا الشرقي لاستعمالها في تسقيف الغرف، وهو جمع لا واحد له من لفظه، الواحدة: جَندلَة.
وفي قاموس المنجد، الجَنّدَلُ: هو الضَخم العظيم، والواحدة جَنْدِلَة.

جَندَل جَنز الشيء: أخفاه وستره يقولون للذي يملك أموالا كثيرة: جَانز أو مجنّز الفلوس، وفي جمهرة اللغة لابن دريد: أَجْنَزتُ الشيء أجنِزَه جَنْزاً إذا سترته.

جَنْ جَنَ الحبل: لفّه وطواه بطريقة دائرية داخل خِن السفينة وهي من الألفاظ البحرية.





يوم الزينة

بقلم: فاضل خلف (الكويت)

قالت لها الأصوات تحذرها:

- ماذا ستفعلين؟

وقفت متأهبة.. عروس في ثياب عرسها.. على رأس أطول نخلة في مساحة شاسعة من النخيل، وصاحت:

- لطالما تمنيت أن أكون يمامة.. وبعد أن صنعت لنفسي جناحين صعدت إلى هنا لأجربهما.

- حاذري فالشمس ستذيب شمعهما وستسقطين وحتماً ستموتين.

ترادفت الأصوات وتواترت.. أحست بأن الكون كله يصرخ.. الكل يحذرها من هذا الجنون العاصف:

- لا تحاولي الطيران فالدروب والمسالك في هذا الفضاء الرحب غامضة وغير مأمونة ومسكونة بما لا نعلم من خلق الله.. ألم تري أن صمت هذه الدروب مخيف، ووحشة هذه المسالك مرعبة.. ألم تقرئي شيئاً عن قانون الجاذبية الأرضية التي سوف تجذبك من عليائك فيرتطم رأسك بالأرض ويتناثر؟

قالت لهم:

- أعلم، والدليل على ذلك أن بداخلي رعدة منها.. لكن حسرات لأمنية لم تتحقق تدفعني للطيران رغم صراخكم.. تقهرني لأستجيب لها وأحلق وأرتفع.. لا تخشوا عليَّ أي خطر فلن أقترب من الشمس حتى لا يذوب شمع جناحي.

كان اليوم يوم عرس.. يوم زينة.. زينوها فاتقنوا زينتها وأبدعوا في «مكياجها».. لكن رعشة جسدها لم تخف على والديها.. دسّت أحاسيسها في كوب من الشراب لم تطلبه، وعندما انتهت من ارتشافه، قالوا لها:

- مرّ الوقت، ولم يحضر عريسك حتى الآن!.. ألم يخبرك بشيء بالأمس وأنت توصلينه عند الباب؟

- حدثني بحديث رائع، واستلب لبي بكلماته الجذابة.

- لكن روعة الأحاديث وجاذبية الكلمات لا تصنع وجوداً رائعاً أو جذاباً، بل هي تضيف للأماني أمان جديدة، وتحرك جذوتها لنصلى بحرارتها التي لا تطاق! فماذا لديك لم نعلمه نحن؟

- ماذا لدي؟!.. لديّ الأشباح تلقي عصيّها، والوساوس تلقف كل أمنياتي وتشحن رأسي بكهربية تهزني بعنف لتجردني من أوهامي فتبدو لي حقيقتي... عارية وضئيلة... أتراجع.. أحرق راياتي.. عرائس أيامي تأبى زينتها وتتشح بالسواد... أصلى جمر الكلمات..

أحس كأن مليون عين تعزي.. لدي مشاعر أتخمت بالأحزان.. احتست الكلمات حليب أثدائها ولم تعد تعطي غير لغو يضاجع اللغة فتصير همهمة لا تفهم.

ـ وأخيراً؟!

ـ أخيراً؟!.. أهناك مهرب سوى أن أقبل ما لا أريد؟!... أهناك مفر خلا أن أحتمل ما لا أطيق؟!

صعد إليها من يخاف على حياتها، ولما حذروها من ممارسة هذا الجنون ثانية تركوها بعد أن أتخموا رأسها بآيات الصبر، وأخيراً قالوا لها:

ـ تمسكي بقوس الصبر، وغداً سيخطب ودك سيد سيده.

ومر عام على تلك الحادثة أخبرت عنه مرآتها بأنه يقدر بخمسة أعوام، فلم تنصت إليها وتجاهلت حديثها، ولم تبال بصداه وهو يصوّت في عمق أعماقها.

ودأبت على العمل المستمر الذي احتواها واحتوى وحدتها، وعوّلت على الأموال التي تكدست في خزينتها.. الأموال التي كادت تطمسها فتجعلها لا تبين.

لما صارت الأعوام الأربعة بحساب مرآتها عشرين عاماً، بدت وكأنها تحمل حمل حقبة زمنية.. تحمل تاريخاً حسابه الزمني عشرون عاما وهي لم تزل ابنة الخامسة والعشرين. كانت معاندة ومشاكسة لجنس الرجال، ومن ثم لم تعبأ بالبياض الذي دب في خصلة أمامية من خصلات شعرها الكستنائي.

وجاء العام الخامس ليحمل إليها بشرى السعادة التي حرمت منها في أعوامها الأربعة التي انصرمت غير مأسوف عليها. فقد تكررت حادثة شبيهة بحادثتها التي روعت الحضور. بطلها هذه المرة شاب رائع في الثلاثين، وقف على رأس نخلتها بجناحين أقوى من جناحيها.. قالت لنفسها: «إن سمحوا له بالطيران فإنه سيطير بعيداً ولن تقوى الشمس على إذابة شمع جناحيه.. سيطير أبعد مما كنت أتوقعه لنفسي.. صاحت:

ـ انتظرني أيها الشاب الوسيم سأشاركك طيراناً رائعاً.

سألت الحضور عن جناحيها.. قالوا لها:

ـ إنها في خزينة أموالك.

ـ هل فيكم من يعترض على طيراني معه؟

ـ لا، الآن نبارك طيرانك.

نظرت إلى الشاب متسائلة:

ـ لا تقلق! سأتهيأ حالا.

ـ هيا عجلي قبل أن تغلق أبواب الفضاء دوننا وبعد فترة وجيزة شهد سكان المدينة في يوم الزينة عروسان في ثياب عرسهما يحلقان في الفضاء.



بقلم: منتصر القفاش (مصر)

وهو يفتح باب شقته، تمنى أن يدخل ليجدهم جميعا منتظرين عودته، ويسارعون بسؤاله عن سبب تأخيره، ولماذا لم يتصل بهم ليطمئنهم عليه. تمنى لو صرخوا أيضاً في وجهه يؤنبونه على عدم مجيئه مبكراً، يصرخون بكل قوتهم، ويبددون سكون الشقة، العمارة، الشارع، ويسرع عدد من الجيران بفتح الأبواب أو الشبابيك ليستطلعوا سبب الصراخ الذي سيحدّدون مصدره بسهولة، وقد يتضايق بعضهم بعد فترة لأن عدم فهمهم لم يشبع اندفاعهم ليطلوا على ما يحدث، وسيظل عدد آخر ينتظر معاودة انفجار الصراخ، ويرهفون أسماعهم ليلتقطوا ما قد يتناثر من كلمات تعرّفهم ما طرأ على تلك الشقة الصامتة منذ زمن.

تمنى لو يجدهم، لكنهم ماتوا جميعا ما عدا أخاه محمد الذي يسكن الآن في شقة أخرى بعد زواجه.

مثل تلك اللحظات هي ما تجسد موتهم، وتجعل أهون فعل مثل أن تفتح باب شقتك شاهداً على قبورهم المتناثرة في أنحاء مختلفة.

غير معروف عنه أنه يمكن أن تأسره لحظة مثل هذه، وأن يظل فيها منذ دخوله وجلوسه على الكرسي المواجه للباب. لا يرغب أو لا يقدر على الخروج من أمنيته أن يكونوا في انتظاره. لم يكن يريد إخبارهم بخبر يفرحهم، أو يستشيرهم في مشكلة تواجهه. فقط كان يريدهم الآن.

حدث هذا من قبل، لكن شعوره بغيابهم كان يتبدد ما إن يدخل وينشغل بخلع ملابسه عنه، وأحياناً يظل الشعور معه لكنه يصير مثل أصوات تأتيه من التلفزيون وهو في المطبخ يعد العشاء، وربما لا ينتبه إليها أصلاً حينما ينهمك فيما يفعله أو يسرح بتفكيره في أشياء أخرى. لكنه ها هو يجلس ويرى أمه تأتي له بالعشاء، ويلمح رأس أبيه النائم في غرفته، ويسمع أخويه مجدي ومدحت وهما يتكلمان عما حدث في الجامعة، ومحمد منكب على شق أعواد القمح الذهبية اللون إلى نصفين ثم لصقها على قطعة كرتون مغطّاة بقماش أسود، وأمامه يرى نفسه وهو صغير بخبط الكرة في الحائط لترتد إلى كفيه فينجح في الإمساك بها أو تصطدم بذراعيه فترتد إليه وهو الجالس على الكرسي فيعيدها إلى صاحبها الذي ينتظرها فاتحاً يديه.

وجد أن قيامه عن الكرسي سيصرفهم جميعاً، سيحرمه من أن

يراهم، ويكون أشبه بطرد لهم.

أسرع نحو الباب وفتحه، جذب المفتاح الذي نسيه فيه من الخارج، وأتته أصواتهم المتداخلة منها ما يضحك ومنها ما يهمس له ألا ينسى مرة أخرى، ومنها ما تنصحه أن يسرع بالدخول إلى غرفته ولا يرد على أبيه المتضايق من نسيانه الدائم.

غير معروف عنه أنه يمكن أن تأسره لحظة مثل هذه، لكن مع استمرارها طويلاً الليلة، شعر بها تعلمه كيف يصدقها، وتختبر - في الوقت نفسه - مدى مقدرته على تحمّلها.

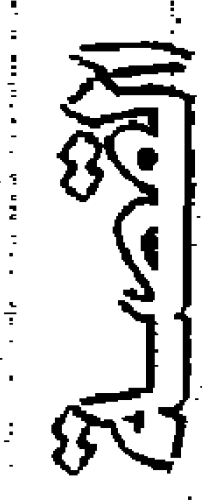
بحث

سيطرت عليه في الفترة الأخيرة فكرة أن ما يبحث عنه قاب قوسين أو أدنى من يديه لكنه لا يراه، مجرد فكرة، لأنه لم يختبرها جيدا في حياته، ولم تعطه أي برهان عليها سوى ماكينة الخياطة القديمة التي كانت تديرها يد والأخرى تمرر القماش أو ما تخيطه تحت السن المدبب. ففي يوم أراد أن يجمّل شقته بتحفة قديمة، فخرج مع صديق إلى بائع أنتيكات في باب اللوق، وأعجبته أشياء كثيرة لم يستطع شراءها لغلو أسعارها، فذكّره صديقه بماكينة الخياطة التي يمتلكها ونصحه بأن يجلوها ويحسن اختيار مكان لها في شقته.

وهذا ما فعله، وأطال النظر إليها في الأيام الأولى إعجاباً بها، وعلّق أصدقاء له على غرابتها وجمالها، لكن كثيراً منهم أغفلوها تماماً إلا إذا نبّههم هو فيكتفون بـ«جميلة»، يقولونها سريعاً لينتقلوا إلى الحديث عن أشياء أخرى.

أقنع نفسه بأنه دليل على أن ما يبحث عنه في متناول يده. وما كان يشككه أحياناً في هذا الدليل أن من اقترح عليه الماكينة صديقه ولم تنبع منه، وخفف من حدة شكه بأن التحفة كانت في شقته، وهو من حدّث صديقه عنها، وأن كل ما يحتاج إليه بعد ذلك هو ترك الفكرة تتغلغل داخله ويؤمن بها لتثمر بعد ذلك كل ما يتمناه.

لم يعد ينبه أحدا إلى الماكينة لكنه ظل حريصاً على تلميعها ويتضايق لو طالها غبار، ويطيل النظر إليها أحياناً لعلها تشير إلى ما لا يراه.



العودة إلى أيلول

بقلم: تهاني فجر الشمري (الكويت)

في أقبية الغربة والترحال يظل الشتاء يحز أرصفة الحنين ويطوق الذاكرة، كل شيء هنا بات يسكنه الجمود حتى الليل الذي كان يملأ روحه بالدعة والأمان هو ذاته الذي يزرع في نفسه الآن وحدة صماء مدفونة في أخاديد أزقة الغربة المغلولة بالوحشة، وما يزيد وحشتها هي ثرثرة تلك الدهشة التي تصخب في عتمة الصمت وتلقي في نفسه المتوجعة لهو سؤال يلوب في فدافد حيرته وتشرذمه: «كيف سمح لخطوات عمره أن تتخطى نزق الغبث وتستقر في مساحات الغياب الذي يتسع كل يوم في البعد عن الوطن، وكيف ترك مدينته البهية في انعطافات الانتظار تترصد عودته السبل والسنين والأيام !!؟».

وعندما ادلهم الليل في صدره استفاق الصخب في هذه المدينة التي لا تعرف النوم و الهدوء ليلاً أو نهاراً ولم تكن لديه أي رغبة للخروج هذه الليلة، لذلك اعد قهوته التي اعتاد أن يشربها مرة مذ أن جاء إلى هنا، وقبل أن يرشف أولها هبطت أيد على جرس الباب معلنة عن قدوم صحب ما، منهم من تعرف عليه في حياض الغربة، ومنهم من كان رفيق أيام الشرود عن سرير الطفولة والسقوط في وحل الهجرة والترحال، وما أن رآهم حتى تذكر ذلك الموعد الذي يربطهم سرار كل شهر لحضور عرض مسرحي عالمي، حاول أن يعتذر لهم لكنهم اقتادوه عنوة.

حين انتهى العرض كان الليل يلملم برازخ العتمة من زوايا النهار ويغسل بالضوء أحواض الأمكنة بالغبش ويستعد للرحيل، أما هم فقد كانوا منشغلين جميعاً بلملمة افتتانهم بالعرض وما جاء فيه من إيقاع الحركات والمؤثرات الصوتية والصبغة الإخراجية التي توجت العمل بشكل أخاذ، إلا هو فقد كان مفتتن طوال العرض بالشرود إلى تلك الأحياء الضيقة التي يفوح من رطوبة عتمتها رائحة الليل وشذى باحات الجوامع العتيقة المبللة بحبات المطر.

تلك الليلة سار وحيداً في طرقات الخواء الفسيحة والتي بدت عمياء كسلحفاة تمضي به بطيئاً، سار وذوائب الذكريات تكلله، كان أجمل ما فيها أن بذورها ما زالت خضراء مغروسة في القلب وكأنها زرعت للتو.

وقبل أن يدلف إلى منزله تراشق الهديل في السماء، واشرأبت أعناق الحمام تحدق في الخواء بانتظار انعتاق الضوء من أدران الليل الذي يصبغ كل شيء بالعتمة، في تلك اللحظة حامت حول رأسه فراشة، لونها الأزرق الأخاذ ذكره بالشريط الساتان المعقود على شكلها وسط شعر فتاة كثيراً ما اختلس النظر إلى شعرها الليلكي في الصباح الباكر وهي في طريقها إلى مدرستها التي تقع على الناصية دون أن تعلم.

أحس بتلك الفراشة المخلوقة من الساتان الأزرق كأنها على وجهه الآن بتلك الابتسامة الخجلى التي ترتسم في قلبه وعينيه بماء شفاف رقراق، تمنى في ذات اللحظة لو تحلق به تلك الفراشة بعيداً وتسقطه هناك عند حدود الأمكنة المتباعدة والتي تضم الأهل والدراويش الطيبين والدرب الذي حمل في يوم من ايام نيسان وقع خطواته الأولى، والشعر الليلكي والمدرسة التي تقع على الناصية.

القهوة ذاتها التي تركها حين ما باغته الصحب واقتادوه عنوة لحضور ذلك العرض الذي لم يشاهد منه شيئاً لأنه كان منشغلاً باحتضان صور حميمية من الماضي الجميل، ما فتأت تتغلغل في مسامات روحه وجلده، ما زالت على الطاولة وقد أفسدها الانتظار على عتبات أيلول الذي جاء غاضباً هذه السنة ولم تعد نافعة للشرب، أعد قهوة من جديد ابتلعها كلها برشفتين، وحين باغته قرار العودة إلى الوطن كان أيلول لا يزال يجلس بجانبه وهو يمعن النظر في القار الأسود المتبقي في قعر الفنجان، وإحساسه بالخطيئة يتعاظم ويتصاعد إلى حد الاختناق.

ثم نهض وحزم حقائب العودة إنذاراً للمضي بها نحو الوطن، وخرج ليتحرر من كل الحبال التي علقته ذات يوم من أيام أيلول بأهداب هذا المنفى الذي اختاره واختزل فيه كل أزمنته الماضية.

وذهب إلى صديق أيام الشرود والسقوط وأخبره بقرار العودة هذا وتركه يرتل آيات التعجب التي نفضت كل ذرات النعاس، ومضى في نفس الدرب الذي سار فيه وحيداً في الفجر، يلبسه الحنين، وتمنى في تلك الأثناء لو أن شمس الوطن تطبع حرارتها على جبهته الآن، فطالما دار في ديمومة الشوق إلى حرائقها لكنه عندما تحسس جيبه الأيسر واطمأن إلى وجود تذكرة الذهاب تنوس إلى جانب خريطة تحمل في خطوطها الدقيقة كل الطرقات والبيوت والجوامع ولون المغيب الذي يخضب السطوح بصبغة قانية عطرة، أحس بدفء شمس بلاده وفيئها.

بدت المسافات قصيرة وبدت خطواته تدنو من منزله عندئذ راح يفتش عن تلك الفراشة الزرقاء عله يختلس النظر إليها مرة أخرى لكنها كانت قد حلقت بعيداً جداً ولم يبق منها سوى دم أزرق علق بمنقار سنونوة ما، فدخل بيته وهو يجر خلفه أذيال خيبة طفولية عارمة. ثم توجه فوراً نحو حقائب العودة التي حزمها وما أن رآها حتى أمسكت الدهشة وجهه ولوحت به في الفراغ «كيف أعود وقد سقطت كل المسافات والدروب فوق رأسي وتدحرجت إلى أعلى نحو الأبد عند هجرتي.. كيف أعود وقد أحرقت وأنا في طريقي إلى هنا كل صواري العودة فحملت إلي الرياح في إحدى المساءات ذرارة رمادها فكحلت بها عيني ونمت كل هذي السنين ثم أفقت الآن وكأن أيلول قد هزني من جديد وملأني بزوابعه فلم يبق لي في الوطن سواه وها هو يهاجر إلي ويحاصرني ويرصدني في دقائقه وأيامه فكيف أعود».

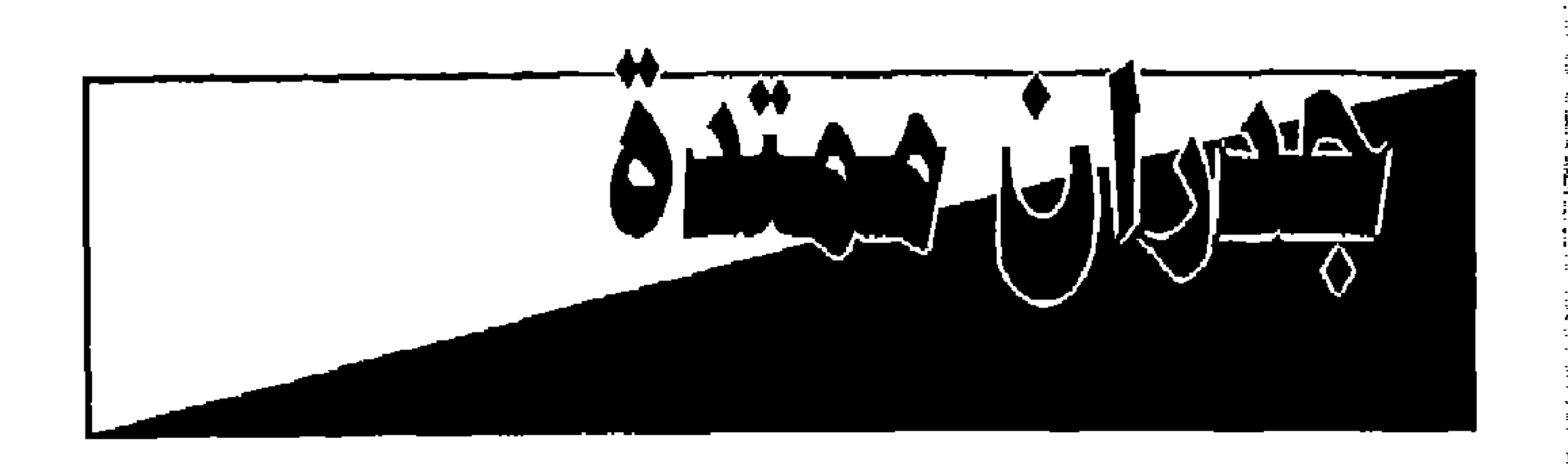
وفي برهة ما امتدت يد نحو حقائب العودة وحررت رباطها وظل هو جالس هناك يتعمشق ذكر أيام فر منها لائذاً إلى دروب الهجرة ذات نهار من شدق نوافذ أيلول.



ليس لديه صديق

بقلم: د. خالد أحمد الصالح

التصق الجلد الداكن بالعظام، ضمرت العضلات وتلاشت الأنسجة، كان أشبه بمومياء تتحرك، لم يكن يزعجه بناء جسده المخيف ولا نظرة الناس الفزعة وهم يمرون من أمامه، كان كل ما يعنيه ذلك العرق الذي ما زال ينبض في ذراعه، تركيزه كان عليه، لا يرى سواه، فمنذ أن بدأ مشواره في الإدمان وهو ملتصق بهذا العرق، لم يخلص له في جسده سواه، أحب عرقه كما لم يحب شيئاً آخر، لكن اليوم هناك أمر جديد، شعر أن نبضات عرقه تتهاوى، ملأه الرعب فأسرع الخطى لتقوية جريان الدم في عروقه، وما أن عادت نبضات العرق لسابق عهدها حتى شعر بالفرحة، ضحك من أعماق قلبه، ضحكاته أشاعت الخوف فيمن حوله، لكنه لم يهتم، جلس القرفصاء أمام عرقه يناديه ويستنجد به وبعد طقوس طويلة أخرج الحقنة من جيبه العلوي بصورة قدسية، أفرغ المخدر داخل الإبرة ثم رفعها إلى أعلى وهو ينظر بتمعن لفقاعات الهواء وهي تخرج من السائل الصافي، بعد قليل سيعود مرة أخرى إلى عالمه القديم، لم يعد يود الخروج منه، لكنه بين فترة وأخرى يجد نفسه مطروداً من جنته فيسرع إلى ذلك السائل يدفعه في عروقه، ما زالت الإبرة بين يديه وما زال ينظر إلى عرقه النابض، كانت دقات قلبه تزداد قوة ومعها يزداد العرق نبضاً، ضربات غريبة عليه، شعر للمرة الأولى أن عرقه يتمرد عليه، لكنه لم يبال، اقترب وأدخل رأس الإبرة في عرقه، وبدلاً من دخول السائل اندفعت الدماء إلى الخارج، كان انفجاراً قوياً جعل الدم يسيل غزيراً حاملاً السائل المخدر معه، لم يأبه لتلك الدماء، بل زحف على الأرض بوجهه ملتصقاً ببقايا السائل، مرتشفاً خليط الدم، لم يكن لديه كمية أخرى من المخدر فشعر بالفزع، تسارعت حركة شفتيه وهو يمسح بقاياه من فوق الأرض، شعر بالدوار، كان دواراً مختلفاً، نظر إلى الأرض التي صبغت باللون الأحمر لكنه لم يهتم، واستمر يبحث بلسانه عن بقايا المخدر، لم يعد هناك أثر له، وما زالت الدماء تسيل من عرقه، شعر بالدوار قوياً هذه المرة، سحابة سوداء بدأت تغطي عينيه، قبل أن يلفه السواد نظر إلى عرقه الذي ما زالت الدماء تسيل منه بغزارة، شعر أن عرقه يخونه وأن يلفظ مخزونه الثمين إلى الخارج، بعد سنوات طويلة من الحب تخلى عنه عرقه، لم يستطع أن يخرج دموعه من مقلتيه، فقد جفت سوائل جسده المنهك، اكتملت حلقة السواد فوق عينيه، شعر أنه ينسحب إلى دوامة سوداء، تملكه حزن عميق وهو يودع دنياه، توقف فجأة قلبه النابض، وبدأت الدماء تجف من العرق الذي خان صاحبه.



جدران ممتدة

بقلم: أفراح فهد الهنـدال

مهرج

عينان تحملقان ببلاهة..
دموع نثرتها المساحيق..
وفم فاغر تنفرج عنه بابتسامة كبيرة..
ذلك كله ما كلفه ليمتلك قلبها!!

بلل!

بعد انتهاء ذلك الطابور الطويل..
تطرق بابه مجدداً.. قابضة على كف صغيرها..
فقد نجح الكي في معالجة تبوله الليلي..
ولكن سريره ما زال يبتل..
إذ منذ ذلك اليوم لم يتوقف تساقط الدموع من عينيه!

خيانة مصبوغة..

عندما شاهدت وردتها البيضاء تصطبغ بدم قلبها المجروح..
بعثرت كل الورود الحمراء المجففة التي قدمها..
انسفح دم.. لقلوب عاشقات سابقات!

قوت وحيد..

لم تحكم ربطها.. ووضع واحد في بطن آخر..؟
وهي تراه كل يوم.. يترقب ساعات الصباح..
لجمع قوت يومه..
حين تخرج أكياس القمامة!

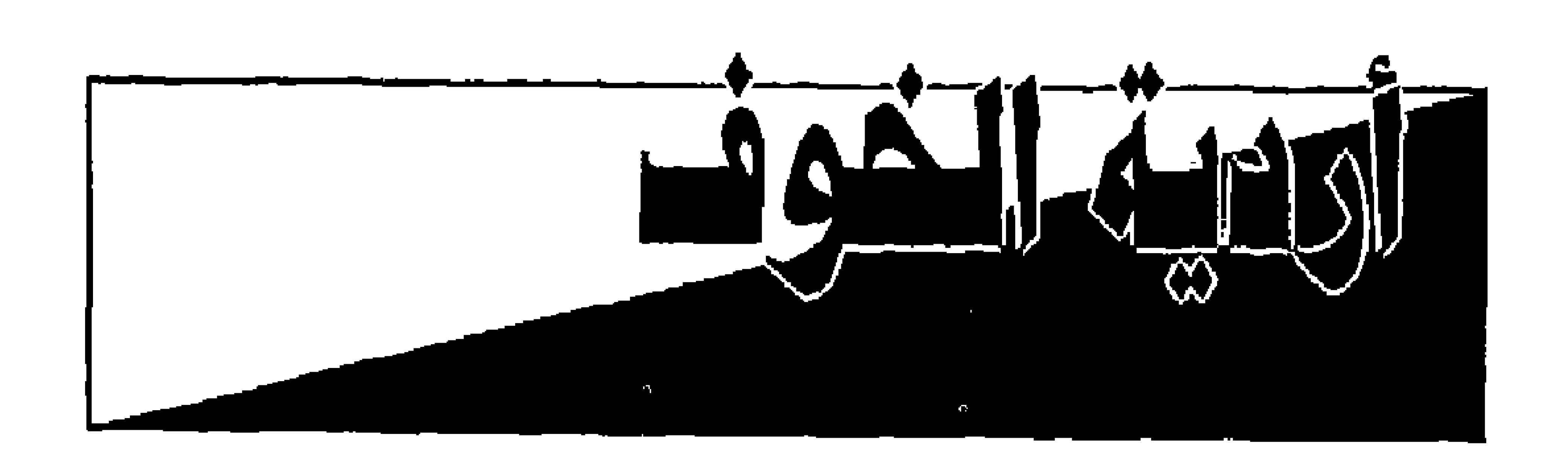
حلم طفولة

عبثاً..
كنت أحاول تحقيق حلم طفولتي..
«أن يتسلق ضفيرتي الطويلة.. حبيب ما»..
ألقيت بها إليه من النافذة..
نظرت بعد انكسار.. فما وجدت إلا..
حبيب يهرب جازعاً..
وضفيرة بيضاء..!

حسن سلوك

السلوك الوحيد الذي أتقنه.. بعد طيشه المجنون في سيارته.. وارتفاع أزيزها مصاحباً الموسيقى الصاخبة.. ورميه لعقب سيجارته خارجاً.. هو وقوفه في المكان المخصص «للمعاقين»!





بقلم: منذر رشاش (الإمارات العربية المتحدة)

إذا كان لابد فأنا اليوم منته لا محالة..

لن يرأف بي عابر سبيل، ولن يكون لي أي غريب - أو قريب وهذا مستبعد جداً - أي شعور بالشفقة أو الإنسانية البسيطة..

أسير في دربي بلا هدف..

أهوم بلا غاية كمسافر ضل طريقه في بطن الصحراء اللاهبة، أتنسم عبير السماء يتضوع في التخوم الراكضة.. أقطع الطريق غير عابئ بما قد يعترضني كحمل وديع - أو غزال رشيق - تاه عن قطيعه..

لا أرعوي ولا أتعظ..

خطواتي تسبق أنفاسي الخارجة من مبخرة وآلة بخارية..

ما من بريق أمل أو التماع طيف سراب أمل مخاتل..

***

إذا تعبت أو أصابني الوهن للحظات قليلة فكونوا لي عوناً، أنتم يا من جلستم ترقبون عثرتي وقصوري عن بلوغ الهدف..

أغيثوني.. لا بأس إن قذفتم لي طوق النجاة فأنا لا أقوى على الحركة - ساعتئذ - وأكون ممتناً لكم لو أنكم تفضلتم وهبطم من عليائكم التي تتربعون فوقها مثل سادرة روما في العصور الغابرة.

أعرف أنني نذير شؤم لي.. لنفسي أنا الماخر عباب هذه الدنيا المتغيرة، والمتقلبة، من حال إلى حال.. أنا نذير شؤم لكم ولي ولكل أولي البأس وأصحاب المغامرات الجريئة (وربما لكل من دب فوق هذه البسيطة).. ولكن لا بأس إن أصابكم مني مكروه، أو حفت دياركم بعض الهموم فالأسد لا تضيرها قرصات الفئران ودغدغاتها المداعبة، إذن فالأفضل لكم أن لا تجلسوا ترقبون عثرتي..

كونوا معي ولي ضدي، أم أن حراما علي أن أقعد مرتاح البال آكل وأشرب وأنام مثل بقية خلق الله؟ أرجوكم وأستحلفكم بالله أن تعينوني وتمدوا لي يد المساعدة، أنا هذا المخلوق الذي يجري في بطاح المعمورة الشاسعة والمترامية الأطراف.

***

لا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم في عليائكم القاهرة..

إنني أنا القابض على جمرة الحزن أخوض في هذا المدى البعيد.. أسرق لحظات فرحي - وهي القليلة القليلة - وأنأى عن مواسم القحط والجفاف التي تغرق مدينتي من كل الجوانب.

ولدت متعجرفاً، مزهواً بانتصاري الأبدي كما الطاووس، وعشت

سنوات عمري التي تربو على الثلاثين في حفر الشك واليقين.. تعبت وتقرح جسدي وغالبت الأمراض نفسي.. كدت - في بعض الأحيان - أن أقع فريسة الوهن والعجز فأرفع راية الاستسلام وأسلم مفاتيح بيتي مثلما فعل أبوعبدالله الصغير غير أنني - في أحايين أخرى - أرفض التدثر بأردية الخوف وأنزع عن نفسي كل ما يتكأكأ عليها من علل وفتور وكسل.. أتصالب واقفاً كجبل راسخ وأجابه أعدائي بكل تيقظ وبسالة نادرة..

ولكن.. ما الذي يحدث لي هذه الساعة؟ من كان يظن أنني سأكون تحت رحمة هذه الأفاق المتعجرف الذي بقي ردحا من الزمن يسومنا - أنا وكل العاملين معه - ساعات العذاب المضنية؟ من كان يعتقد أن هذا الرقيع الذي يتكلم أياما طويلة في الأخلاق وأصول المهنة الشريفة وضرورة الابتعاد عن كل ما يمس المرء من ضيم وإجحاف هو نفسه الذي يمارس ما ينهى عنه؟

***

كانت الواقعة كبيرة.. أن يمسكوا به متلبساً بالجريمة كما يحدث في الأفلام السينمائية فهذا شيء فظيع.. لا يمكن أن يغفر له..

أمسكوا به وهو يحمل أدوات الجريمة: أوراق، مستندات، شيكات الصرف الخالية.. كل شيء غدا في متناول أيديهم.. رتبوا وأحسنوا التصرف بحيث أنه ما أن دخل إلى مكتبه وبيده الأدلة كانوا هم في انتظاره.. لم يراعوه أو يرأفوا به، أو كان يظن أن منصبه كمدير للدائرة يمكن أن يبقيه بعيدا عن دائرة الشبهات أو يحميه ويشفع له إذا ما وقع المحظور؟ لا وألف لا.. قبضوا عليه ويداه ملطختان بالقذارة والعار كجاسوس لأعداء الوطن؟

غير أن الذي يقض مضجعي ويبقيني في حال تعسة لا يعلم إلا الله كيف هي أن هذا الأفاق لم يرتدع أو يرعوي.. وقع هو فليتحمل المسؤولية، مسؤوليته، هو نفسه الذي افترى.. قام بكل شيء وحده.. هذا ما جاء في مجرى التحقيق معه.. اعترف بلسانه الذي سيأكله الدود ذات يوم بأنه المجرم الحقيقي.. ليس معه أي شريك..

ويحاول المحققون استدراجه.. استدراج كافة الشهود والموظفين لكن كل ذلك - الآن - بدون جدوى.. الكل تمترس بالصمت.. يضعون كمامات واقعية، ومن أين لهم أن يتكلموا؟ ماذا لديهم وقد تشرنق حول نفسه وتحصن بقوة؟

حسن.. مادام كل شيء قد جرى بهذه الطريقة فلم الخوف؟ لماذا هذا الجو «المكهرب» داخل الدائرة؟ الجميع سكنهم الخوف والخوف يدفعهم إلى العمل.. الكل يعمل.. العمل قائم على قدم وساق، تماماً مثل خلية نحل.. حركة دائمة وعمل متواصل..

الكل يعمل - أو قل - كأنهم يتلهون بالعمل.. يخافون الكلام.. وحدها العيون تتحرك.. إذا ما دخل أحد سلطت عليه العيون ككشافات إنارة قوية.. العيون تقوم مقام اللسان.. لا، الجسد كله.. تحذر.. تنبه.. تشي بالأسرار المتحصنة بالصدور..

هذا الجو «المكهرب» يذكرني بالحروب، في الحرب - أو تحديداً ما قبل الحرب بفترة وجيزة - كل الناس يكونون في حالة ترقب وانتظار.. الصمت ديدنهم والخوف هو ذلك الحوش الكاسر الذي يصول ويجول بينهم.. الخوف هو سيدهم.. يعشعش في القلوب والحناجر والرؤوس والأرجل.. في كل بقعة من بقاع الجسد يرتع الخوف.. الوحش الكاسر..

***

مملكة الخوف التي يقطنها الموظفون بإرادتهم وحريتهم المصطنعة تغلي وتفور كقدر فوق نار حامي، وأنا اليوم - اليوم فقط - استطعت أن أفض غشاء أسرارها.. غشاء دقيقاً وواهناً جداً.. استطعت أن أفتضه بلمح البصر وأقبض على الحقيقة الهاربة والتي كانت تعدو أسرع من أشهر صعاليك العرب.

هل عرفتم هذا السر الذي يرتع فيه الخوف؟ أنتم يا دهاقنة.. يا من وقفتم ترقبون عثرتي وهي بعيدة عنكم بعد السماء عن الأرض.. أجل هذا هو السبب.. عرفتموه ببساطة لأنه من العجيب أن لا تعرفوه وأنتم جبلتم على كل هذا الخبث والمكر والدهاء.

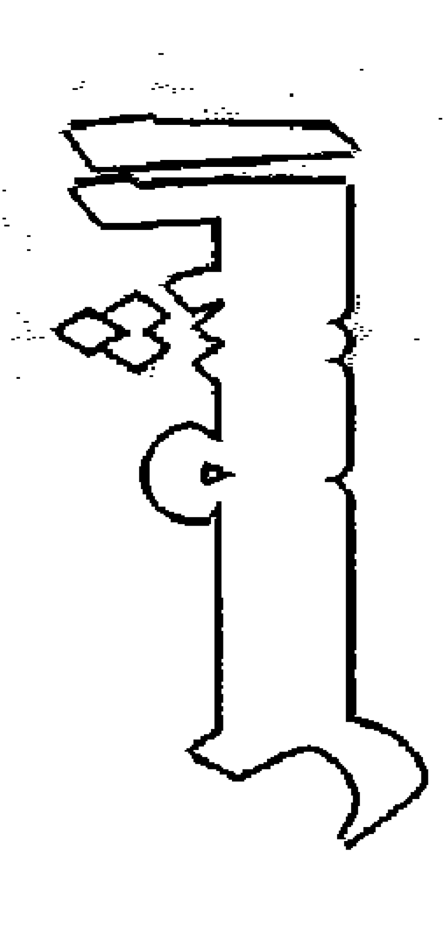
نعم هذا هو السبب: يخافون أن يقعوا.. الكل يخشى أن يكون الحمل الوديع الذي يسقط في الشرك.. يذهب بمجانية صرفة.. لا يكون له ناقة أو بعير ومع ذلك - وفي مثل هذه الحوادث والجرائم - يسقط البعض بغبائهم وقلة خبرتهم وسذاجتهم.. يكون هو كبش الفداء - ربما ينجو المجرم ويحمل «الكبش» كل القضية «أو يشاركه فيها على أقل تقدير».

نعم.. هذا هو سر الخوف الذي يدمي القلوب ويعشي الأبصار..

يا لله من الإنسان.. يا لله من ضعفه.. خسته.. قوته وقدرته على الاحتمال والصبر..

هذا ما أقوله لنفسي الآن وأنا مازلت أخوض في المستنقع الآسن.. أخوض وأدور.. أدور مثل حجر الرحى.. دوامة في الرأس وجفاف في الحلق ووهن في الأطراف..

ويأتي دوري.. فزعي - إذ أكاد ألج باب غرفة المحققين بقدمي - يطلق أغربة سوداء.. ألهث.. تتلعثم شفتاي مثل طفل يحاول الكلام لأول مرة في حياته.. أشرف على الغثيان.. إنه يوم الحساب.. الحشر الكبير.. أمد يدي.. أنزع جلدي بأظافري وأنا أتصالب وأحاول الثبات فوق أرضية الغرفة.. ويضيع صوتي في داخلي.. يذهب في بئر عميق ليس له قرار وأنا أصيح: ما لي ولهذا الأفاق.. أنا بريء.. أنا.. أنا.. أنا.. أنا..



عاشق يتذكر

شعر: حسن طلب (مصر)

رُبْعُ قرْنٍ مَضى
ربع قرنٍ!
منذ أن تركَتْني على ضِفَّةِ «النِّيلِ»..
أبكي لهُ حُلميَ المُجْهَضَا!
أتأمَّلُ صَفْحتَهُ
لأرى طيْفَها المرْجحنْ
فإذا لاحَ... لم أدْرِ: أقْبَلَ؟ أم أعْرض!
بل كأنَّ نداءً تصاعَدَ من قِبَلِ القاعِ..
وفي صفحة النهرِ رَنْ:
«لا تُحمِّلْ فُؤادكَ مالا يُطيق...
أفقْ»
فأُفيقُ على ألقِ الشوقِ...
في أعْيُنِ الفتياتِ اللّواتي أتاهُنَّ فتْيانُهنَّ...
ومن كُنَّ مازلْنَ - في لهفةٍ - ينتظرْنْ!

ربعُ قرنٍ!
لم أزَلْ أتذكَّرُ كيف تَزلزَلتِ الأرضُ تحتي
وكيف السَّماواتُ فوقي انْفطرْنْ!
طائفٌ - يومَها - طافَ من حوْلنا
(جاءَ من جهة النهرِ فيما أظُنْ)!
جالباً معَهُ كِسَفاً من ضبابِ الأسَى
فكسا وجْهَها الأبْيضا
وغَما ماتَ صُبحٍ - ثِقالٌ وسُودٌ - ظهرْنْ
عندما صَمتَتْ بُرهةً
أفلتَتْ يَدها عن يدي... ثم قالَتْ:
لقد فرضَ القَدرُ الآنَ
ما كانَ لابدَّ أن يفْرضا...
أمرتْنا مصائرُنا.. فليَكُنْ ما أمرْنْ
لستُ أنكُثُ عَهدي
ولكنَّه العقلُ عوَّضَني من ظنوني يقيناً
فَدعْني وما عوَّضَا
لا تقفْ في طريقي... سأرجِعُ وحدي
وَخلْفَ سرابِكَ لن أركُضَا!)

***

يا لحُلْمٍ خَبا.. بعد أن أوْمضَا

يا لَسيْلٍ من الذكرياتِ يفيضُ..
ويَجْرُفُني
إن خطرْنْ!
ثم يتركُني أتعثَّرُ في مَدِّهِ
وأحاولُ أن أنهضَا
يا لَصرْحٍ من الفَرْحِ قد قُوِّضَا!
يا لَهُ ربْعُ قرنْ
أطلقَتْ فيه رَبَّاتُ ليلِ الغرامِ:
الغلامَ الذي من زمانِ الصِّبا قد أسَرْنْ!
كنَّ يَعْرينَ.. ثم يُغَطِّينَ أعضاءَ
هُنَّ ببعضِ المُسوحِ..
وكان يصيحُ:
حرامٌ على الجنْبِ أن يستريحَ...
على الجفْنِ أن يُغْمَضا!
رُبْعُ قرنٍ تعيسٌ مضَى
وأنا لا أُبالي بوقعِ الحوادثِ...
بل بالكوارثِ: أحَزَنَّني أمْ سرَرْنْ!
لا.. ولا بضميرِ العبادِ:
امَّحَى أم صَحا في البلادِ!
ولا بالنساءِ انْتقبْنَ بها أم سَفَرْنْ!
كيف لي أن أُباليَ.. أم كيف للقلبِ
أن يَنْبِضا؟!
كيف للروحِ أن تطمئنَّ؟!

* * *

ربعُ قرنٍ كالوباءِ: أبادَ ولكنْ أفادَ..
فأعلمني بعضَ مالم أكن أعلَمُ:
الزَّفراتِ اللّواتي تُذيبُ النفوسَ
بلفْحِ الوَطيس..
جحيمَ الكوابيسِ... جَمْرَ الغضَى!
الخيالَ الذي مُنذ ناشئةِ الليلِ يَجْهدُ...
حتى تصيرَ بناتُ السَّماديرِ طيفَ حبيبته
فإذا صِرْنَ.. طِرْنْ!

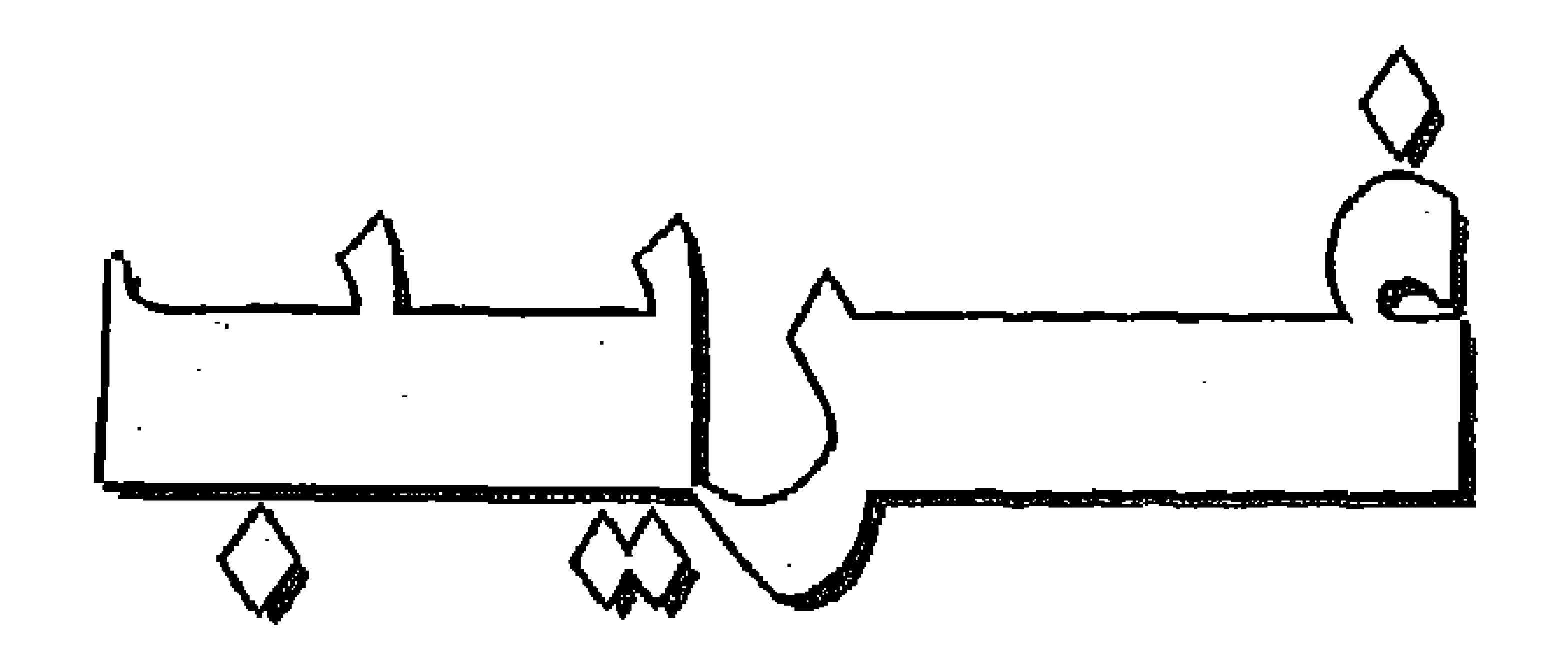
* * *

ربعُ قرنْ
وأنا بين حنْظَلِ أطعمةٍ - إنْ أكلتُ -
وعلقمِ أشربةٍ.. ما أمَرَّ وما أحْمضَ!
كم تمنَّيْتُ لو قد سموْتُ إلى رُتبةِ العاشقينَ:
الذين إذا غُدروا.. انْتَحرُوا
واللّواتي هُجِرْنَ.. فصِرْنَ حَرايا بأنْ ينتحرْنْ!

* * *

ربعُ قرنٍ تعيسٌ... كبيسٌ
تمطَّى.. فَقيَّضَ ما قيَّضا:
(لا مواعيدَ.. لا عيدَ.. لا وصْلَ لا بذْلَ...
لا دَلَّ لا عذْلَ.. لا فعلَ لا قوْلَ...)
لم أدْرِ مَن حضَّهُ ليُسدِّدَ حرْبَتَهُ في الفؤادِ...
ومَن حَرَّضا!





غريب

شعر ندى يوسف الرفاعي (الكويت)

غـــــريـبٌ يا فـــــؤادي في الـوجـــــودِ
فـــمـــــا حـبٌّ ســـــوى المولـى الـودودِ
غـــــريـبٌ إن تـنـاثـرتِ الأمـــــانـي
ولاحـت بـســمـــــةُ الأملِ الـبـــعـــيـــدِ
غـــــريـبٌ إن بـدا نجـمُ الـثـــــرّيـا
وبـاح الـلـيـلُ بـالـشـيءِ الـفـــــريـدِ
غـــــريبٌ لـيـس من مـــــرسـىً لقـلـبـي
يـجُـــرُّ ســـفـــيـنـتـي نحـــو الحـــدودِ
غـــــريبٌ لَـم أجـــد لمّاً لشـــعـــثـي
ســـوى الرحـــمـن في آن الـســـجـــودِ
غـــــريـبٌ في الـديـارِ بـلا رفـــيـقٍ
ومـــا يُـغـنـي ســـوى المولـى بجـــودِ
غـــــريبٌ في مـــســـافـــاتٍ ترامتْ
غـــريـبٌ في مـــســـاحـــات الشـــرودِ
غـــــريـبٌ إن تـلاقى الـنـاسُ حـــولـي
وزادت جـــمـــعـــةُ الشـملِ الســـعـــيـدِ
غـــــريـبٌ أحـــســـبُ الأيّام تـتـــرى
تـســـيـــرُ إلـى مـــداهـا في جـــمـــودِ
غـــــريـبٌ لـم أزل إن طـال مُـكـثـي
يـعـــدُّ دقـــائـقـي حـــبـلُ الـوريـدِ
غـــــريبٌ يا إلـهـي فـــانـتـــشـلـنـي
إلى الرحـــمـــات في ســـفـــر الخلـودِ

غــريبٌ في الحــيــاةِ أســيــرُ وحــدي
أجــرجــرُ ثقلَ أعــبــاء القُــيــودِ
غـــريــبٌ حــينَ تــقــطــعــنــي دروبٌ
وتــقــذفـنـي إلــى الـظـلِّ الـوئـيــدِ
غـــريــبٌ في زمــانٍ فــي مـكـانٍ
غــريبٌ في الـعــوالـمِ والـعـهـودِ
غــريـبٌ أرقـبُ الأحــداثَ حــولـي
وجــري الـنـاسِ مــا خـلـفَ الـنُّـقـودِ
غــريبٌ في الـفــيـافي مــثـلَ طيــرٍ
أضــاعَ الـســربَ، في سَــعـيٍ شــريـدِ
غـــريــبٌ أحــمـل الـقـلـبَ المُـعـنّـى
وأمــضـي في مــحــيـطاتِ الـوجــودِ
غـــريــبٌ فـي الـدُّنـى فـي كـلِّ حــالٍ
أتــوق لــذلــك الــركــن الــوطـيــدِ
غـــريــبٌ بِـتُّ إلا عــن إلـــه
لـه المـلـكوتُ ذو الـعــرش المجـيــدِ
صــلاةُ الـلـه في الأكــوان تُـتـلـى
عـلـى الـنـور المـؤيّـدِ بـالـشــهــودِ
على قــمــرٍ تبــدّى في المـعــالـي
وضـــاء بـرحــمــةٍ أُفـقَ الـوجــودِ

أحزان الضوء

شعر: محمد وحيد علي (سورية)

شجنٌ يفتحَ في دمي
زهرَ الكلامْ...
ويهزّ من أرقٍ
تجاعيدَ الغمامْ
تعلو الجراحُ على الجراحِ
كأنها
بين المدى والأرضِ
أسرابُ الحمامْ..
والشعر نور القلبِ،
عطرُ صباحه
والطيرُ بعضُ قصائدٍ
رقّت هيامْ..
يا شعرُ أمهلني ربيعاً
كي أرى الأزهارَ تمرحُ
كالرهام...
فكأنني المجنون يصرعني
النوى
فأعيش في نور القلوب
المستهامْ...
ليلى تقوم من الركام كأنها
وردةٌ

حجلٌ يطيرُ
ووردةٌ فوق الربابْ..
أهديتها قمر النبات فراشةً
فمشتْ يغرّد خلفها
عبقُ الترابْ..
ومضت إلى الصحراءِ
تكبر نخلةً
ومضيتُ من شغفي
لأكبرَ في السرابْ...
كم مرَّ طيفكِ كالغزالةِ
بينما روحي،
تحوك غيومك الولهى ثيابْ...
فكأننا شجرٌ تسامى حرقةً
فاغرورقتْ بالدمع
أغصانُ السحابْ...

******

وزرعتُ في الأرض الجريحة

وصرختُ ها قلبي
فأشرقَ بالهديلْ...
وطرقتُ بابَ البحرِ
أسأل موجَهُ،
عمّا يُنير القلبَ
من زهرٍ وهيلْ...
يا بحرُ خذْ جسدي
وهات لآلئاً،
ضوءاً لعرس الأرضِ
والوطنِ الجميلْ..
مازلتُ أزرع في المدى
قمحَ السنا
وأضمّ في روحي
أزاهيرَ النخيلْ...
الآنَ تسطع في دمائي غيمةٌ،
مدنٌ وأقمارٌ
وأحلامٌ وليلْ...
يا شعلةً للحبّ ظلّي في دمي
شغفاً
وتحناناً يموجُ
وسلسبيلْ...

* * * *

لماذا؟!

شعر: مصطفى النجار (سورية)

لماذا تصرّين دوماً على أن تولّي
فؤادكِ
شطرَ العتاب، وشطر العذابْ...
وتصطنعين القوافي...
لهجْو قصيد كتابي
ونجوى ربابي؟
لماذا تصرّين دوماً على مهرجان
حِدادي
وقتل جيادي
وطعني.. لأني أحب بلادي
وفرْط تويجات روحي
ووأد جنين طموحي
وسحب البساط لينكسر
الصولجانْ
ويعلو الدخان هنا أو هناك
يفيض البيان ويندثر
المهرجانْ؟
لماذا الفرار إلى كهف ذاتكِ...
مثل فرار الجبانْ؟
نسيتِ زمان التقينا
زمان التمازج ما بين روحٍ وروح
نسيتِ المكانْ
أجئتِ توارين وجهك خلف
الدخان؟
تقولين: لسنا محبّين...
لسنا نمتّ إليهم بأيّ صلاتْ
وأنت الرقيقة كنت
وبين ألوف الزنابقَ أنتِ
ملأت حياتي حياةْ!
تجيئين يا درّةَ الشوقِ...
بالشوك حيناً
وحيناً بشوك مُورَّدْ
تقولين: هذا مؤكد
مؤكّدٌ... ماذا؟
ويرتجف الثغر.. تهمي دموعْ
أحاصَرُ.. أدنو.. فتنأين عني
تصرّين دوماً على سوء ظنٍّ
بربك.. كوني النّدى والتمنّي
سلامَ المحبةَ يوماً...
ووحياً لـ (فنّي)
فهذي الحياة ثوانٍ، وطرفة
عينٍ؟!



مكتب الشهيد يكرم عبدالله خلف ويعلن عن مسابقته الثقافية

مدحت علام

كرم مكتب الشهيد الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبدالله خلف خلال حفل افتتاح المعرض التشكيلي الذي أقامه المكتب في الذكرى الخامسة عشرة للاحتلال الصدامي الغاشم على دولة الكويت.

وكان الاحتفال افتتحه وزير شؤون الديوان الأميري الشيخ ناصر محمد الأحمد الصباح، وإلى جانب تكريم رابطة الأدباء فقد كرم مكتب الشهيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، ورئيس مجلس إدارة الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية الفنان عبدالرسول سلمان.

وأعلن في الحفل أسماء الفائزين في المسابقة الثقافية الثامنة لهذا العام في مجال القصة القصيرة، والتي أقيمت بالتعاون مع رابطة الأدباء. لتفوز بالمركز الأول شوق ناصر المطيري، والمركز الثاني كان من نصيب فاطمة طه أحمد الملا، أما المركز الثالث فحصلت عليه لبنى سليمان الشطي، وحصلت فاطمة نزار أحمد على الرابع.

ورقة بحثية عن الرواية للأديبة ليلى العثمان

عقد في مدينة أسفي بالمغرب مؤتمر المرأة والكتابة بمشاركة نخبة من المبدعين والمبدعات العرب وذلك خلال مهرجان «أسفي» الصيفي للفنون والثقافة، وقد شاركت في هذا المؤتمر من الكويت الأديبة ليلى العثمان بورقة بحثية حول الرواية.

ونتيجة لهذه المشاركة فقد تعذر على الأديبة العثمان الحضور إلى بيروت لاستلام شهادة الدكتوراه الفخرية التي منحتها إياها جامعة الحضارة الإسلامية المفتوحة.

رابطة الأدباء:
سليمان الحزامي اجتمع مع طلبة الجامعة في ندوة

استضافت رابطة الأدباء طلبة كلية الآداب في جامعة الكويت من خلال ندوة نظمتها لهم الدكتورة هيفاء السنعوسي للتحاور مع الكتاب سليمان الحزامي.

ولقد دار النقاش بين الحزامي والطلبة حول مسرحيته المتميزة «يوم الطين»، لتقول السنعوسي في تقديمها للندوة: «لدي قناعة بأن تطعيم عملية التعليم التنظيري بورش

العمل، وبالتعمل الميداني، والاتصال بحقل المعرفة، يولد لدى الطالب شغفاً لاستكشاف عوالم المقرر المدروس، كما أنه يبني علاقة حب وتعلق بمفردات هذا المقرر».

وقال الحزامي: «منذ ثلاث سنوات كان لي شرف المساهمة في محاضرة أقيمت في الجامعة، وكم أنا سعيد بهذا التجمع الجميل»، ثم أجاب الحزامي على أسئلة الطلاب ليؤكد أن يوم الطين «مسرحية العبث فيها غير مباشر، وقد يكون العنوان هو بداية العبث فيها وقال حول بواعث كتابته لنص هذه المسرحية: «عثرت على شيء اسمه يوم الطيب، وهو يوم مشهور عند بعض المؤرخين العرب في الأندلس، والذي يتحدث عن اعتماد وهي زوجة المعتمد حينما شاهدت من شرفتها عمالاً يخوضون في الطين بأقدامهم، ولقد رغبت في هذا الشيء ليؤكد لها المعتمد بعدم رغبته في أن تغوص قدماها في هذا الطين، وأمر أن تعمل لها خلطة من الطيب والتي كلفت وقتها مئة ألف دينار ولما جهزت وضعت اعتماد فيها قدميها لذا فقد سميت في التاريخ بيوم الطيب».

وأوضح الحزامي أنه وجد في قصة هذه المسرحية اسقاطات عربية إلى الآن تحدث، رغم أنها كُتبت منذ سنوات، وأشار المحاضر إلى أن الاقبال على مسرح العبث وليد لما حدث للعالم بعد الحرب العالمية الثانية، وهي ما يطلق عليها المرحلة السوداوية.

وعبر الطلاب الذين حضروا الحلقة النقاشية باعجابهم بكل ما يكتبه الحزامي في المجالين المسرحي والأدبي.

دكتوراه فخرية للشافعي والعبد المغني من جامعة الحضارة الإسلامية

أقامت جامعة الحضارة الاسلامية في بيروت حفلها السنوي الأول لتكريم صفوة من العلماء والمفكرين والأدباء في العالم العربي والإسلامي أو ذلك في قاعة المؤتمرات في فندق«سفير الروشة» في بيروت.

وألقى لرئيس الجامعة الدكتور مخلص الجدة في الحفل كلمة رحب فيها بالحضور، وفقرات أدبية وفكرية أخرى.

ومن الكويت تسلم الباحث عادل العبد المغني شهادة الاستحقاق، والتقدير العالي من كلية التاريخ والاستشراق في تخصص «التاريخ الوثائقي»، المساوية لدرجة العالمية، وهي دكتوراه دولة، كما تسلمت الكاتبة منى الشافعي شادة الاستحقاق والتقدير العالي من كلية التراث الأدبي في تخصص الأدب الروائي» المساوية لدرجة العالمية، وهي الدكتوراه الفخرية.

وتضمن برنامج الحفل عرضاً لفيلم وثائقي للدكتور عادل العبد المغني يتحدث عن تاريخ العملة في الكويت، ومن ثم اثبات وجودها وسيادتها واستقلالها، وخصوصيتها في تداول العملات المختلفة، والباحث الذي حصل

على جائزة الدولة التقديرية في الكويت عن الموضوع نفسه مهتم بالتراث الكويتي، وكل ما له صلة بهذا المجال المهم، ولقد أبدى الحضور استحسانه بهذا الفيلم الوثائقي المتميز.

كما ألقت الدكتورة منى الشافعي كلمة عبرت فيها عن شكر الوفد الكويتي لهذا التكريم، ثم شاركت الشافعي بمقطوعة نثرية تحمل عنوان «البحر الذي في خاطري»، كما زار، الوفد الكويتي المكون من العبدالمغنى والشافعي، دار الافتاء في صيدا، والعديد من الأماكن اللبنانية المتنوعة ولقد انضم إلى الوفد الشاعر يعقوب الرشيد، ثم بحث الجانبان سبل التعاون في المجالات الثقافية بين البلدين.

يذكر أن الدكتور عادل العبدالمغني ألقى محاضرة عن العملة الكويتية في مكتبة الشامية العامة إدارتها الدكتورة منى الشافعي.

اسماعيل فهد اسماعيل يكتب عن «ليلى العثمان» في مدارات

صدر ضمن سلسلة «مدارات أدبية» في رابطة الأدباء كتاب مهم عنوانه «ما تعلمته الشجرة.. ليلى العثمان كاتبه» للروائي اسماعيل فهد اسماعيل، ولقد تحول اسماعيل في هذا الاصدار في العديد من المحطات المهمة في حياة الروائية ليلى العثمان من خلال سيرتها الذاتية التي تحدث عنها بأسلوب قصصي ممتع، إلى جانب الابحار في عوالمها الابداعية، وكتبها الروائية والقصصية.

ولقد ظل اسماعيل مفتشا في ذاكرة العثمان من أجل استنباط الرؤية التي جاءت مرتبة وفي الوقت نفسه مكثفة، بالإضافة إلى خوضه في غمار ابداعاتها ليتحدث عن الرواية والقصة معها، بداية من كتابها الأول «همسات»، كما تحدث اسماعيل عن معاناة العثمان مع الذين فهموا كتاباتها فهماً خاطئاً مباشرا، لتدخل المحاكم، وتتعرض للكثير من الآلام.

سورية:

ملتقى نشر ثقافة التسامح والسلام

نظمت المفوضية العليا لشؤون اللاجئين التابعة للأمم المتحدة، والمنظمة الاسلامية للتربية والعلوم والثقافة في دمشق ملتقى نشر ثقافة التسامح والسلام في أوساط اللاجئين الشباب، وتضمن الملتقى كلمات أشار فيها المتحدثون إلى ما يتعرض له اللاجئ من ثمن باهظ نتيجة لانعدام ثقافة السلام، وغياب فكر التسامح لدى الاحتلال الاسرائيلي، واستمراره في سياسة القمع والعدوان، والتهجير.

ولقد القيت في فعاليات الملتقى محاضرات حول العلاقة بين النظام الدولي وانتشار ثقافة التسامح لدى اللاجئين أو التسامح، وحوار الثقافات أو الاسلام وحقوق الإنسان، بالإضافة إلى حقوق اللاجئ وواجباته وفقاً للمواثيق الدولية.

مصر:

أمسية شعرية لعبدالرحمن الانبودي

أقام اتحاد الكتاب المصري أمسية شعرية للشاعر عبدالرحمن الأنبودي بالتعاون مع وزارة الشباب في مصر، والتي جاءت في اطار محاربة الارهاب الذي ضرب شرم الشيخ المصرية في الأيام الماضية.

والأمسية ضمن اتفاق بين اتحاد الكتاب ووزارة الشباب لاقامة الأمسيات، والندوات التي تساهم في توعية الشباب على أهمية الابداع في حياتهم، ولقد صرح وزير الشباب المصري الدكتور ممدوح البلتاجي في هذه الأمسية مؤكداً على أهمية الثقافة في تحصين الفكر، من أجل حماية الشباب من الأفكار المضللة.

كما أشار رئيس اتحاد الكتاب محمد سلماوي إلى انعقاد هذا الصالون الذي جاء صدفة بعد احداث شرم الشيخ الأخيرة، ثم تحدث الأبنودي موضحاً أن الصالون شيئا مهماً لما فيه من تواصل مع الأجيال الواعدة، وقال: «نحن في هذه اللحظات في أمس الحاجة إلى الغناء الوطني لذلك اشعر أنني افتقد عبدالحليم حافظ بعد حادث شرم الشيخ فقد كان عبدالحليم يغني في هذه المواقف، ويشدو معه كل المطربين، الكل يغني في معزوفة واحدة»، ثم ألقى قصيدة جديدة عنوانا «فينك يا عبدالحليم»، كما ألقى الأبنودي عدداً من القصائد التي اشتهر بها مثل «القدس»، و«صمت المدينة»، وغيرهما.

اليمن:

تكريم الشاعر السوري سليمان العيسى

منح الرئيس اليمني علي عبدالله صالح الشاعر السوري سليمان العيسى وسام الوحدة اليمنية، وهو أرفع الأوسمة اليمنية تقديراً لموافقة الأخوية والقومية المؤازرة للشعب اليمني في قضاياه الوطنية.

والعيسى يقيم في اليمن منذ 15 سنة، ولهذه المناسبة أقيم للعيسى حفلاً حضره الرئيس اليمني الذي ألقى كلمة قال فيها: «إن الشاعر العربي سليمان العيسى سيظل محل تقدير واحترام من قبل كل اليمنيين، اعتزازا بمواقفه الوطنية القومية والوحدوية».

وقال وزير الثقافة والسياحة اليمني خالد الدويسان: «العيسى كرم اليمني والعرب بأعماله الشعرية المتميزة وعلينا أن نقول له شكراً».
وألقى العيسى كلمة عبر فيها عن امتنانه لمثل هذا التقدير ليقول: «لم أفعل شيئا جديرا به حتى الآن.. أن التكريم تحية للقضية.. للفكرة.. للحلم».

الأردن:

فعاليات مهرجان الفحيص الخامس عشر

احتوي مهرجان الفحيص الخامس عشر الذي أقيم في الأردن بعنوان «الأردن تاريخ وحضارة» على العديد من الفعاليات الثقافية والأدبية، والتراثية، ومعارض تشكيلية، وأمسيات شعرية، ولقد أقيم حفل الافتتاح في نادي الفحيص الارثوذكسي» من خلال فقرات غنائية للفنان نادر قدسي، وفرقة كورال النادي بالإضافة إلى أمسية فنية وعرض لفرقة أو كرانية، كما تضمنت ندوة «وطن ورجال» الحديث عن شخصية الراحل عبدالحميد شرف بالإضافة إلى ركن المدينة العربية «الناصرة».
وأقيم للشاعر الكبير سميح القاسم أمسية شعرية، كما خص المهرجان ركن الشخصية للقاضي الراحل موسى الساكت، إلى جانب فقرات فنية، وعروض متنوعة، ومعارض للحرف التقليدية وغيرها

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩


صدر
رابطة الأدباء في الكويت
Kuwait Writers Association
مدارات أدبية
25
ما تعلمته الشجرة
ليلى العثمان.. كاتبة
إسماعيل فهد إسماعيل
١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م
الكويت
حديثاً